

ESTUDIO EMPÍRICO Y METODOLÓGICO DEL DIBUJO COMO GERMEN DEL PROCESO CREATIVO:

EL BOCETO Y EL PROYECTO COMO INSTRUMENTO GENERADOR DE LAS IDEAS

Tesis Doctoral de Jesús Algovi González Villegas.

Director de Tesis: Dr. D. Jaime Gil Arévalo.

Departamento de Dibujo de La Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

ÍNDICE

1. Introducción: desarrollo de la hipótesis	4
2. El arte y la creatividad como conceptos	5
2.1. Introducción	5
2.2. Definición de Arte	5
2.3. El Arte y su expresión	12
2.4. Belleza y sublimidad	20
2.5. La obra de Arte y su objeto	23
3. El artista y su proceso creativo	28
3.1. El artista y su definición	28
3.2. El artista y su espectador	33
3.3. El aprendizaje	37
3.4. La sensibilidad en el arte	41
3.5. La labor y sus procesos	43
3.6. El estilo y la originalidad	45
3.7. El proceso creativo	48
4. El boceto y el proyecto como método multidisciplinar generador de ideas	55
4.1. La idea y el tema como germen de la obra plástica	55
4.2. El boceto como concepto	56
4.3. El proyecto como concepto	58
5. Bocetos y proyectos desarrollados en mi obra (desde 1985 hasta la actualidad): idea inicial (bocetos/proyectos), desarrollo y resultado final	60
5.1. Introducción	60
5.2. Bocetos y proyectos	61
6. Conclusiones	223
7. Bibliografía	224
8. Currículum de Jesús Algovi	227
9. Documentación anexa	238

INTRODUCCIÓN: DESARROLLO DE LA HIPÓTESIS

La hipótesis de esta tesis que quiero desarrollar a lo largo de los distintos capítulos, se centra en la creación de un método gráfico para la generación de las ideas y su posterior desarrollo hasta la consecución de la obra plástica final. Estudio que intentaré ir avanzando de la manera más clara posible y mediante la experiencia personal desarrollada a lo largo de mis últimos veinticuatro años de carrera profesional. Dentro de la disciplina del dibujo, pero que, a su vez, abarca todas las ramas de las artes plásticas, dado el carácter que el objeto de estudio posee. Esto a su vez coincide con mi propia obra que posee igualmente un carácter multidisciplinar. La utilización del boceto y del proyecto como herramienta fundamental dentro del proceso creativo y analizado desde dos puntos de vista: el teórico y el práctico. La base teórica será el inicio del estudio y dará apoyo a la segunda parte que será la investigación plástica. Mi intención es generar una tesis que sirva como manual de consulta y como un posible método de trabajo (basado en la propia experiencia personal), para los jóvenes artistas y para todas aquellas personas que tengan un interés por el trabajo creativo.

EL ARTE Y LA CREATIVIDAD COMO CONCEPTOS

2.1. Introducción

En este primer apartado teórico estudiaré la base de lo que será el objeto de estudio. Intentaré profundizar todo lo posible. Pero dado el carácter del propio tema, difícilmente abaricable, lo haré de una forma amena, pero a su vez, con un rigor científico. Intentaré que sea un capítulo que sirva para aclarar las ideas de las personas implicadas en el arte y especialmente enfocada hacia los artistas. Con un lenguaje directo, y sin pretender competir con los teóricos del arte, tan amantes de los lenguajes herméticos y con conceptos a menudo excesivamente complejos para un creador plástico.

En este apartado, realizaré una introducción sobre la definición de creatividad. Y del hecho creativo a lo largo de nuestra Historia. La importancia absolutamente crucial para la supervivencia del ser humano y para su posterior desarrollo. Hasta llegar a nuestros días. Donde la creatividad y el hecho creativo siguen teniendo la misma importancia, o incluso mayor. La creatividad no sólo entendida como instrumento fundamental para la creación plástica, artística o cultural. También como elemento fundamental para el desarrollo técnico y científico.

2.2. Definición de Arte

Conocemos la imposibilidad de definir el arte con total certidumbre. A lo largo de la historia y, a pesar de los permanentes intentos de los teóricos del arte, no se ha logrado elaborar una definición que con total exactitud nos explique qué es el arte. Es la intrínseca propiedad del arte, la imposibilidad de atraparlo con un concepto unívoco y cerrado. Se trata más bien de un material etéreo, que fluye como el aire, que sentimos como el viento, pero que no lo podemos ver con total claridad. Necesitamos una dosis de una especial intuición o sensibilidad para poder seguir su rastro. Pero voy a intentar dilucidar los elementos científicos que sí lo

rodean y nos acercan a la esencia de su definición. Trataré de plantear, mediante multitud de acercamientos, una visión lo más clara posible del objeto de estudio.

Todos los filósofos y teóricos del campo de la estética sólo han conseguido definiciones aproximadas. Todavía nadie ha conseguido una definición que sea perfecta y que se pueda aplicar a toda expresión artística desde los tiempos más remotos hasta la contemporaneidad.

Fue el filósofo griego Hesíodo¹, en su *Teogonía*, escrita entre los siglos VIII y VII a. C., quien por primera vez en la Historia teorizara sobre el arte. Pero, al parecer, respecto a las artes plásticas, la primera disertación teórica la podemos observar con Homero² en la *Ilíada*, cuando describe el escudo de Aquiles, donde aparecen los dos conceptos cruciales dentro de la definición del arte y que seguirán presentes en el devenir de los siglos: la metamorfosis y la mimesis.

Sin duda, la expresión artística, es una de las cualidades humanas que nos diferencian de los seres irracionales. Es una cualidad intrínseca al ser humano y que se encuentra presente desde los comienzos de su existencia. Aunque hay algunos animales que producen objetos que adornan su cortejo, como alguna especie de ave, o pájaros que se recrean en su canto y parece que van más allá de la simple atracción para el apareamiento. Incluso hay científicos que estudian el canto de ciertos pájaros en relación a la propia composición musical, pudiendo compenetrarse y compartir sonidos entre el músico y los pájaros. Pero ello se encontraría en una frontera ya muy forzada del propio concepto de creación y se mezcla con la actividad de la memoria genética.

Como diría Francisco Ecház³, *"Cuanto más cercano es el comportamiento humano al de los animales, menos importancia tendrá el arte (capacidad intelectual) y más la reproducción, el comer, etc"*, es decir, se incrementarán las necesidades básicas y disminuirán las intelectuales. También añadía en el mismo congreso que el *"arte es un finísimo sismógrafo del sentimiento humano"*. A esto añadiría que, sin duda, el arte, logra condensar y reflejar todos los valores de la época en la que vive, convirtiéndose en símbolo gráfico de ese momento, y es una herramienta que hace progresar a la sociedad.

Para el crítico francés Hipólito Thaine⁴, *"Arte es la Naturaleza vista a través de un temperamento"*. Pero en el arte abstracto, no sólo en la modernidad, sino también en el pasado (como ocurre en el arte islámico), no hay una relación directa entre la naturaleza y lo representado, ya que la representación prescinde de la referencia natural, para crear códigos independientes y artificiales. Tan válidos como la representación naturalista. Se trata de otra realidad paralela a la naturaleza. Enlazando con esta definición de Thaine, podríamos también expresar que *el Arte es un diálogo entre el hombre y la Naturaleza*. Pero esto no deja de ser ambiguo, y me inclino más a pensar que el arte es un diálogo entre los propios seres humanos, hombres y mujeres, como forma de expresión universal, o con códigos visuales, que tienen cierta similitud a la escritura. Y hay que conocer dichos "códigos" para que el mismo transmita y comunique.

En esta línea, John Hospers⁵ afirma: *"Arte es una re-creación de la realidad"*. Pero me parece más acertado Hospers cuando afirma que *"Arte es una expresión del sentimiento a través*

1. Hesíodo. "La Teogonía". Traducc. L. Segalá y Estelella. Ed. Edicomunicación. Barcelona, 1996.

2. Homero. "La Ilíada". Ed, Akal. S.A. Madrid, 1986.

3. Francisco Ecház. Texto del I Congreso de Dibujo del Natural. Universidad de Granada. 1990

4. Recensión de José Manaut Viglieti. "Teoría del Arte de la pintura". Ed Dossat S.A. Madrid, 1959.

5. Monroe C. Beardsley, John Hospers. "Estética: historia y fundamentos". Ed. Cátedra. Madrid, 1982.

de un medio". O cuando con otras palabras nos define *"Arte es una exploración de la realidad a través de una presentación sensible"*. Ahora tendríamos que definir los conceptos de sentimiento y sensibilidad. Pero esto lo desarrollaremos en un capítulo (2.6. La sensibilidad en el arte) posterior.

Existen diferentes teorías en relación a la definición de arte y de su objeto. Podemos nombrar las objetivistas, subjetivistas, funcionalistas, aislacionistas, contextualistas, entre otras. Pero, al no ser este el objeto de la tesis, no vamos a revisar todas las teorías en profundidad, sino dar una visión rápida y global de las mismas.

Estudiosos de la estética, como Hospers y Beardsley establecen también una dicotomía dentro del campo de la definición de arte: las teorías objetivistas y las subjetivistas.

Las teorías objetivistas defienden que el arte tiene un valor en sí mismo, independientemente del público que lo observa. Una pieza realizada por un artista es obra de arte independientemente de que haya visto la luz pública. Y su calidad o valor se encuentra en ella misma. Una reflexión interesante en este sentido está presente en una novela de Torcuato Luca de Tena⁶, cuando dice: *"El arte es la ciencia de lo inútil. (...) Considero el arte tanto más sublime cuanto mayor sea su inutilidad.(...) El hombre es el único animal que se crea necesidades que nada tienen que ver con la subsistencia del individuo y con la reproducción de la especie (...). La gastronomía, la hoy llamada alta costura y la decoración son las primeras artes creadas por nuestra especie, porque representan los excesos inútiles añadidos a las necesidades primarias de comer, abrigarse y guarecerse (...). En el momento mismo en que el espíritu creador del hombre se despegó incluso de la necesidad primaria nacieron las grandes artes: poesía, danza, música y la pintura"*.

A pesar de esta interesante exégesis, discrepo del orden de creación expuesto, sin intención de rigor científico, ya que sabemos que lo que conocemos como inicio de lo que hoy entendemos como arte, se desarrolló en la Prehistoria, y fue en la arquitectura, pintura y escultura, ya que del resto no se han conservado muestras. Y sabemos que cumplían una funcionalidad clara, en cuanto a ritual mágico, o a las creencias en otra vida después de la muerte. Y estudios muy interesantes que, por ejemplo, nos plantea Eduardo Punset⁷, nos muestra la "funcionalidad" de la creatividad dentro del desarrollo de nuestra especie, su importancia en la subsistencia del individuo, en la complejas claves del cortejo que es fundamental para la reproducción del individuo. Todos sabemos de la importancia y la funcionalidad clara de escribir un poema para enamorar a la persona amada. O mostrarnos como virtuoso bailarín, que controla con gran destreza sus movimientos, o hábil intérprete de un instrumento, puede ser importante para atraer sexualmente a una potencial pareja. Por tanto no creo realmente en la inutilidad del arte, aunque estemos hablando de parámetros realmente sutiles.

Pero esa apariencia de futilidad del arte es la que llevó a Kart Marx⁸ a afirmar que *"El arte es el mayor placer que el hombre se da a sí mismo"*. Pero el arte obviamente no es sólo placer. Este es un concepto francamente hedonista del arte. Pero la Historia nos ha demostrado en multitud de ocasiones, que el arte es mucho más que una fuente de placer, que puede ser fuente de conocimiento, de reflexión e incluso instrumento de progreso y revolución.

6. Luca de Tena, Torcuato. *"Los renglones torcidos de Dios"*. Ed. Planeta (Colecc. Popular). Barcelona, 1979. Págs. 56-57.

7. Punset, Eduardo. *"El viaje al amor: las nuevas claves científicas"*. Ed. Destino. Barcelona, 2007.

8. Kart Marx. Recensión de Fernando Zóbel. *"Cuadernos de Apuntes"*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974.

Las teorías subjetivistas defienden lo contrario de las objetivistas. Y defienden que el valor de una obra de arte depende de la relación de la misma con el que la observa. Dice Hospers: *"La belleza es algo subjetivo: una cosa es bella para ti si te agrada, y no es bella para mí si no me agrada.[...] Cuando el crítico denomina bella una pintura, se está refiriendo a alguna relación entre él mismo y el objeto estético; generalmente a la relación de gustarle o agadrarle estéticamente. 'x es estéticamente bueno = me gusta x (estéticamente)'. Objeciones: 'me gusta' es algo muy distinto de pienso que es (estéticamente) bueno. Hay obras que son buenas pero que a uno no le gustan (generalmente por motivos externos, de moda, contenido, etc...). Hace imposible el desacuerdo."*

Por otra parte las teorías funcionalistas defienden que una obra de arte lo es si cumple su función. Y es mejor cuanto mayor sea la funcionalidad de la misma. Según esto podríamos entender que la mejor obra de arte es la que sirve para algo, como lo defendían en la Bauhaus. Y nos llevaría a pensar que una pieza bien diseñada, como las que podemos encontrar en algunos hipermercados o grandes superficies, es la mejor obra de arte. Pero esta definición de función se refiere también a lo que debe producir una obra de arte, es decir, a emocionarnos. En este caso sería mejor aquella obra que logra emocionarnos más o que nos aporta más conocimiento de la realidad o de la verdad.

Las teorías aislacionistas, defienden que para valorar una obra de arte, debemos centrar toda nuestra atención en la propia obra. Observarla con detalle y profundidad. Y finalmente sacar nuestra conclusión. Para los defensores de esta teoría, si necesitamos más información acerca de la propia obra o de su autor, significa que la obra es defectuosa o simplemente mala.

Es una teoría que pone toda la fiabilidad en el que observa. Este hecho no es carente de soberbia. Para formar una valoración fiable, deberíamos entonces exigir total conocimiento de la materia al que opina, imparcialidad y objetividad.

Por otro lado, las teorías contextualistas, sostienen lo contrario. Es decir, que para valorar una obra de arte deberíamos conocer todo su contexto o marco global en el que dicha obra ha sido realizada. Y que todas la informaciones sobre la obra o su autor enriquecen la obra y en consecuencia nuestra lectura o experiencia ante la observación.

A pesar de la aparente disparidad entre las distintas tendencias, pienso que son complementarias. Y que la suma de todas nos acerca a la verdad.

Miguel Ángel⁹ defendía que *"todo arte consiste en que la mano obedezca al entendimiento"*. Dicha afirmación nos habla de la capacidad de reproducir o de realizar con la materia, aquellas imágenes o formas que la razón o la imaginación nos dicta. Es decir: pensamiento, sentimiento y acción.

Pero en esta frase, también se halla una de las tradicionales definiciones de arte, entendido como habilidad técnica. La capacidad de reproducción o realización de una obra lo más fiel posible a la realidad o a la idea preconcebida por el artista. Como se define popularmente el arte como conjunto de reglas necesarias para hacer bien una cosa. Y que coloquialmente se aplica para definir la cualidad técnica o habilidad en cualquier oficio.

Pero esta tradicional definición quedó obsoleta con la llegada del arte moderno, y claramente rota por Marcel Duchamp con sus *objets trouvés* o *ready made*.

9. Buonarrotti, Miguel Angelo. Recensión de José Manaut Viglieti. "Teoría del Arte de la Pintura". Ed Dossat S.A. Madrid, 1959

José Manaut Viglieti¹⁰, de acuerdo con las teorías de Benedetto Croce, afirma que el “Arte es visión o intuición, por creer que solamente la revelación intuitiva valora la obra de Arte y que cuanto contiene ésta de naturaleza científica o particularmente cerebral ha de ser supeditado a aquella”. Pero, pienso que dicha intuición se cultiva y desarrolla con el estudio y se desarrolla con el conocimiento. Al igual que para ser un buen *sommelier*, además de tener una especial capacidad olfativa y gustativa que le permita diferenciar los matices del vino, necesita formarse, y adquirir el conocimiento y experiencia necesarios para poder ser un buen conocedor de la materia y por consiguiente, convertirse en un gran profesional. Con una buena formación, el profesional del arte (ya sea artista, crítico o gestor) adquiere ese conocimiento que le permitirá distinguir entre los distintos tipos de arte, su valor y calidad. Como decía Leonardo Da Vinci, “El Amor es hijo de un conocimiento y es mayor ese amor, cuanto mayor es ese conocimiento”. Esto lo podemos aplicar perfectamente al Arte. Y transponer o comparar ese amor, a la intuición necesaria para definir y disfrutar el arte.

Si hacemos un paralelismo con la anterior frase de Leonardo, podemos afirmar, que esa capacidad de apreciar y valorar el arte será mayor y más acertada en sus conclusiones, cuanto mayor sea ese conocimiento.

Es ese conocimiento el que presupone (al artista) Marcel Duchamp¹¹ cuando afirma: “Arte es lo que el artista llama arte”. Es una frase ingeniosa. Pero la realidad nos demuestra a diario la dificultad de definir al artista, y, dada la falta de una definición profesional del mismo, nos resultará una ardua tarea distinguir quién es realmente un artista y quién es un simple aficionado a la práctica del arte. Y si lo intentáramos, ¿dónde estaría la frontera entre ambos?

Esta misma realidad nos muestra que en el sistema actual del mercado del arte y sus valoraciones, tanto económicas como de calidad objetiva, son otros agentes dentro del ámbito profesional, y no los artistas, los verdaderos partícipes de este hecho. Este fenómeno está controlado en superior medida, por los críticos, comisarios, gestores de arte contemporáneo, marchantes y galeristas.

Algo más se acerca la famosa definición de Dino Formaggio,¹² afirmando que “arte es todo lo que el hombre ha llamado arte”. Y esto realmente lo podemos aplicar certeramente, entendiendo el arte como una actividad propiamente humana. Es dicha actividad la perfecta definidora del fenómeno. Pero eso supone el necesario espacio de tiempo, que la humanidad necesita para asumir sus propios acontecimientos, tamizarlos y convertirlos en Historia. Esa perspectiva temporal necesaria, impide definir con claridad lo contemporáneo. Lo que con el tiempo queda, a menudo, está condicionado por las circunstancias y por los estamentos del poder reinante en el momento, o establecido con posterioridad. Como muy lúcidamente dijo Henry Fusely¹³ en sus “Aphorisms”, ya en 1798, “El arte en un pueblo religioso produce reliquias; en un pueblo guerrero, trofeos; en un pueblo burgués, artículos de comercio.” Como, obviamente en la actualidad nos encontramos en el tercer caso, es el mercado el que realmente marca las pautas del arte contemporáneo. Eso provoca que sea el mercado el que “tamiza” el arte y a sus artistas, dejando como poso visible, sólo aquello cuyo valor en el mer-

10. José Manaut Viglieti. “Teoría del Arte de la Pintura”. Ed Dossat S.A. Madrid, 1959

11. Rec. de Fernando Zóbel. “Cuaderno de Apuntes”. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974.

12. Formaggio, Dino. “Arte”. Ed. Labor. Barcelona, 1976.

13. Recensión de: Harrison, Charles / Wood, Paul / Gaiger, Jason. “Art in Theory 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas”. Ed. Blackwell Publishers. U.S.A. Total pág. 1248.

cado se traduce como valor en sí mismo. Es decir, se equipara el valor del arte como un valor de cambio, y es mayor dicho valor, cuanto mayor es dicho valor en el mercado.

Aunque el tiempo, y algunos historiadores, con un trabajo encomiable, rescatan en ocasiones artistas olvidados o marginados por el sistema. Pero son casos muy puntuales y sin duda excepciones dentro de la regla. Y estoy absolutamente convencido de que ha habido grandes artistas que serían considerados en la actualidad como genios, si sus obras hubiesen pasado por el tamiz del poder preponderante en su momento. Claro que uno de los grandes valores añadidos a cualquier artista es que su obra trascienda o cree escuela. Y para eso su trabajo debe superar sus círculos más cercanos. Debe conocerse y transmitirse. Y ello obliga, cerrando la curvatura, a entrar en el sistema, o quedarse al margen (y por tanto marginado) del mismo.

Manaut, en el mismo texto, nos da otra interesante definición: *"La producción artística de la Humanidad, tanto por su enorme extensión como por su excelsitud, provoca un intenso sentimiento de admiración hasta el punto de no parecernos resultado de las creaciones de la inteligencia humana sino obras de la misma Naturaleza. El Arte realiza el milagro de inmortalizar lo que es perecedero, deteniendo en un presente eterno aquello que pasa flotando en el gran río de la Historia hacia mares de olvido. Pensamiento que expresó bellamente Leonardo de Vinci, diciendo: Cosa bella mortal passa, ma non d'Arte."* Se trata, igualmente, de una definición clásica del arte, entendido como forma de perpetuar lo efímero de la propia naturaleza. Por tanto, aplicable al arte figurativo más que al que prescinde del modelo natural. En otra dirección afirma Schelling¹⁴ *"El Arte, para serlo, deberá alejarse primero de la Naturaleza y sólo en último término regresar a ella."*

Es evidente que antes de la existencia de la fotografía y posteriormente el cine, la única manera de perdurar en el tiempo sin que éste interfiera en la visión de la propia naturaleza efímera del ser humano, era el arte y la literatura. Lo visual (mediante el objeto plástico) o su historia (mediante el texto escrito o narrado). Y sin duda, desde los tiempos más remotos en los que tenemos constancia de la existencia humana, ha sido ese afán de búsqueda de lo eterno, de lo mágico, uno de los elementos que han estado presente como preocupación fundamental en la mente humana. Y el Arte ha sido una de las herramientas fundamentales de dicha búsqueda de la inmortalidad. Y es la razón de que el poder, a lo largo de la Historia, se haya preocupado de rodearse de artistas que pudiesen documentar sus hazañas y sus propias personas, siendo la vía principal para ser recordados por las generaciones venideras. Pero, aunque sea una definición que enraíza con el arte clásico, se puede aplicar, en cierta manera también a una buena parte del arte contemporáneo. El afán de todo artista de perdurar mediante el objeto. De pasar a la Historia y ser recordado. El concepto de "fama", que mueve a muchos a extremos inauditos, hasta el mayor de los ridículos, en un afán de ser original para alcanzar "la gloria" y ser objeto de deseo del mercado, con todo lo que supone de enriquecimiento económico y de prestigio social. Y el mismo afán del que posee una obra de arte, o la colecciona como un trofeo que le trae prestigio, que le rodea de *glamour* o la posibilidad de ser recordado como "protector" de dicho artista. Es decir, adquirir un trozo de eternidad mediante el objeto, ya que éste perdura en el tiempo y es menos efímero que nuestra existencia. Dice Ernst Kris¹⁵ refiriéndose a los artistas: *"Eran los que tenían poder sobre la memo-*

14. Schelling, Friedrich Wilhelm. Espíritu creador y ciencia de la naturaleza, Recc. Arnaldo, Javier: *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (textos de Schelling, Novalis, Schlegel, Wackenroder y otros), Ed Tecnos, Madrid, 1987

15. Kris, Ernst. *"Psicoanálisis y Arte"*. Ed. Paidós. Buenos Aires.

ria y podían eternizar la apariencia humana (culminaba en parte el deseo innato en el hombre de eternizarse, ser una especie de dios). Las imágenes tienen una ventaja sobre los gestos o las palabras, de que persisten, dominan el tiempo y triunfan sobre el transcurso del mismo”.

Un retrato de un noble del siglo XVII, nos habla, de esa persona, de su época y costumbres, de su rango social, del artista que lo realizó, e incluso, del descendiente que actualmente lo cuelga con orgullo en su salón. Pero una obra contemporánea, nos dará claves muy similares a la anterior. Es decir, el tiempo y la trascendencia potencial que una obra encierra es uno de los grandes valores del Arte. Como dijo Paul Klee¹⁶, “*todo arte es un remoto recordar: cosas oscuras, inmemoriales, cuyos fragmentos perduran escondidos en el alma del artista*”. El objeto de arte es una especie de *batería de memoria*, condensada por el artista en dicha obra. Y la contemplación de la misma nos evoca sensaciones o reflejos que se nos hacen presentes de una forma casi mágica. Son el conocimiento o la intuición de esas claves las que permitirán crear una buena obra de arte. Por tanto es fundamental para un artista desarrollar la intuición y el conocimiento necesarios para aplicarlas en su obra.

Otra definición clásica del arte, es la que lo relaciona con los ideales de belleza o sublimidad. En esta línea, Celedonio Nicolás de Arce¹⁷, en 1786, afirmó que “*la obra de arte nos ofrece un testimonio de la tendencia natural del hombre hacia lo bello, relacionándose estrechamente con la cultura en que se inserta*”. Pero si echamos un vistazo a la historia, podemos fácilmente ver que dicha “*tendencia*” humana no siempre ha sido *hacia lo bello*. O dichos modelos que se hallan insertados en cada *cultura*, varían, normalmente de forma pendular. Ya que cada movimiento ha sido la culminación del anterior o su oposición. Con ellos, los conceptos de belleza en cada momento histórico han variado enormemente. También varía radicalmente según la latitud geográfica en la que se inserte dicha cultura. Los también llamados *memes*. Patrones culturales que nos marcan también el sentido del gusto y con ello nuestro concepto de *belleza*. Está en el saber popular, que la belleza es subjetiva. Pero existen siempre modelos o patrones colectivos de belleza. En la esencia de dichos modelos podemos destilar la verdad de lo bello.

Otra línea de pensamiento se halla en la definición del Arte como instrumento de conocimiento de lo intangible. La famosa frase de Picasso de “El Arte es la mentira que nos permite conocer la verdad”. Aristóteles¹⁸ decía que “*la finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, no el copiar su apariencia. Allí es donde reside su auténtica realidad, no en su aspecto externo*”.

Sin embargo, para un teórico como Gombrich,¹⁹ “*No existe, realmente el Arte. Tan sólo hay artistas. Estos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy compran sus colores y trazan carteles para las estaciones de Metro. Entre unos y otros han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos y mientras*

16. Paul Klee. Recensión de Fernando Zóbel. “*Cuaderno de Apuntes*”. Ed. Galería Juana Mordó. Madrid, 1974.

17. Arce y Cacho, Celedonio Nicolás de. Conversaciones sobre la escultura: compendio histórico, teórico y práctico de ella. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia. Año 1997 (1º Edición). Total págs. 576.

18. Recensión de Fernando Zóbel. “*Cuaderno de Apuntes*”. Ed. Galería Juana Mordó. Madrid, 1974.

19. Gombrich, Ernst H. “*Historia del Arte*”. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1984.

advirtamos que el Arte (escrita con "A" mayúscula), no existe, pues el ARTE tiene por esencia que ser un fantasma o un ídolo".

Esta es una definición certera. Pero, como desarrollaremos en apartados posteriores, debemos también saber que, si somos artistas, debemos de desarrollar esa *especial intuición* que nos permita percibir dichos "fantasmas", y manejarnos dentro de ellos con total normalidad.

El arte, aunque se nos muestre mediante la materia, su esencia es puramente inmaterial, intangible, personal y subjetiva. Es una actividad esencialmente espiritual o mágica. Y una buena obra de arte, es la que realiza un artista que logra llegar a ámbitos ocultos dentro de nosotros. Que nos lleva a emocionarnos en algún sentido. Pero esa facilidad de emocionar y emocionarnos, a pesar de que tengamos mejores o peores cualidades innatas, también se desarrolla mediante múltiples técnicas, con una buena práctica y con el conocimiento de sus reglas y sus fases. Esto será un apoyo que nos sustentará con una mayor seguridad. Lo difícil, es llegar a ello sin perder la frescura del inicio; la espontaneidad del desconocimiento.

2.3. El Arte y su expresión

Nos hemos acercado a la definición de arte. Ahora intentaremos adentrarnos en su sentido. Por tanto estudiaremos la función del arte, sus características como instrumento de expresión y de comunicación.

René Huyghe²⁰ nos dice: *"El arte empieza en el momento en que el hombre crea, no con un objetivo utilitario como hacen los animales, sino para representar o expresar"*. Es por tanto, la expresión y la representación uno de los fundamentos del arte. Aunque, si analizamos el comportamiento de algunos animales podemos observar una gran capacidad para la recreación o repetición de sonidos, o acciones. Pero la representación a la que se refiere Huyghe, está transformada por la expresión. Y según esto, cuanto más alejada esté dicha representación de la pura repetición, más nos muestra la diferencia o la evolución. Pero una reproducción de la realidad mediante una técnica depurada también nos puede mostrar la diferencia. Son dos factores en el arte: la técnica y la expresión creativa. Podemos observar, a lo largo de la Historia, como en ocasiones ha habido movimientos o artistas situados prácticamente en los extremos: unos centrados en el puro perfeccionamiento técnico con una escasa creatividad y otros en la pura expresión con una escasa técnica. Ambos son válidos. Pero es como una sutil balanza. Si uno se acerca al virtuosismo técnico suele perder expresión, y viceversa.

Pero también, como decía Ernst Kris²¹, *"Arte es una forma de comunicación específica de uno con muchos"*. Esto nos confirma la importancia de *la expresión*, y nos acerca a la definición del arte como medio universal de comunicación entre los seres humanos. Este mismo autor también afirma que *"la escritura no es más que el fruto de una imagen hecha signo y más tarde llegó a ser letra mediante una serie de convencionalismos, todo relacionado con un fin: 'la conservación de lo que desaparece'."* Es sin duda el arte, una forma de perpetuar la realidad

20. Huyghe, René. Rec.: Nourgier, Louis-René. "Arte Prehistórico". Historia del Arte. Tomo I. Ed. Salvat. Barcelona, 1985.

21. Kris, Ernst. "Psicoanálisis y Arte". Ed Paidós. Buenos Aires.

y de congelar el conocimiento, para poder transmitirlo a las generaciones venideras. Gracias al arte conocemos una parte fundamental de la cultura antigua, y hemos podido reconstruir esas épocas gracias a los vestigios rescatados del tiempo.

Respecto a la relación antes mencionada, John Hospers²² escribe: *“La mayoría de los signos se parecen a las cosas que significan. Pero algunos de ellos reciben el nombre de signos icónicos por parecerse o semejarse considerablemente a lo que significan. [...] Según la teoría de la significación, las obras de arte son signos icónicos del proceso psicológico que tiene lugar en los hombres, y específicamente signos de los sentimientos humanos”*.

Decía Tolstoi²³ que *“el arte grande es aquel que transmite, o bien sentimientos sencillos que impulsen a los hombres a unirse, o el sentimiento mismo de fraternidad”*. Aunque esta frase me parece algo ingenua o excesivamente optimista, si es cierto que el arte es un lenguaje que utiliza sus propios signos, símbolos y formas, de manera similar a las lenguas, pero sin la barrera que supone un idioma. Aunque el arte también posee diferenciaciones geográficas, suelen ser más amplias que en el idioma. Por ejemplo, podemos dentro de España, entender perfectamente la obra de escultores como Oteiza o Chillida, y sin embargo no conocer el euskera. Y eso no impide que sintamos la singularidad de la escultura vasca y su diferenciación.

Pero, como ya hemos dicho en el apartado anterior, necesitamos conocer en profundidad el lenguaje del arte, para que éste pueda comunicarnos o expresarnos algo. Kandinsky²⁴ afirmaba que *“El ojo es el martillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Llamaremos a esta base principio de la necesidad interior”*. Pero, como sabe cualquier pianista, para que la mano domine el piano, se necesita emplear mucho tiempo conociendo el instrumento, profundizando en la música y practicando diariamente muchas horas. Sólo después de esto se puede acertar con *la melodía* que haga vibrar ese *alma humana*.

Como decía Robert Delaunay²⁵, en un comentario acerca de la pintura: *“Ya no son manzanas en un frutero, o una torre Eiffel, o calles, o vistas exteriores lo que pintamos; es el latido del corazón del hombre [...] que se siente a sí mismo, que se entrega a sus capacidades intuitivas y las hace palpables con el lenguaje universal de los colores”*. Coincide con la famosa afirmación de Robert Schumann²⁶: *“Enviar luz a las profundidades del corazón humano es la misión del artista”*.

Es esa “luz”, la que debe poseer una obra de arte, mediante la cual se expresa o comunica. Y es dicha luz la que el artista debe encontrar y tratar de plasmar. Como decía Albert Camus²⁷: *“El gusano se halla en el corazón del hombre y en él hay que buscarlo”*.

Pero el concepto de *expresión de una obra de arte* no significa que posea significados concretos, o que debamos realizar una *lectura* concreta y cerrada de una obra. Decía el pin-

22. Monroe C. Beardsley, John Hospers. *“Estética: historia y fundamentos”*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982

23. Tolstoi, Leon. Rec.: Beardsley, Hospers, John & C. Beardsley, Monroe. *“Estética: Historia y fundamentos”*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.

24. Kandinsky, Vasili. *“De lo espiritual en el arte”*. Ed. Barral-Labor.

25. Delaunay, Robert. Rec. Micheli, Mario de. *“Las vanguardias artísticas del s. xx”*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989.

26. Schumann, Robert. Rec. Kandinsky, Vasili. *“De lo espiritual en el arte”*. Ed. Barral-Labor.

27. Camus, Albert. *“El mito de Sísifo”*. Ed. Alianza Losada.

tor Genaro Lahuerta²⁸: *"Aspiro a que en mi pintura sean el color y la materia quienes hablen"*. John Hospers²⁹ lo explica perfectamente cuando dice que *"toda obra de arte produce efectos únicos e irrepetibles; pero si es esto lo que el crítico quiere decir, ¿por qué no se lo dice con palabras? Muchas personas desean atribuir 'significados' a las más abstractas composiciones musicales incluso, parecen suponer que una obra de arte no posee pleno valor ni tiene derecho a toda nuestra atención hasta que ellas la han descifrado o le han atribuido un 'significado' particular"*. Y más adelante vuelve al mismo tema, pero esta vez puntualizando más acerca de la expresión: *"El hecho de si el artista ha expresado o no en cierto modo sus propios sentimientos al crear la obra de arte, podría parecer irrelevante para el problema de saber lo que expresa la obra artística, si es que expresa algo. 'La música expresa tristeza' no significa lo mismo que 'el compositor expresó sus sentimientos de tristeza al escribir la música'. Si la música es triste, lo es con independencia de lo que sintiera el compositor al escribirla"*. Aquí hay una contradicción en la duda de Hospers, no exenta de humor, ante la posibilidad de que una obra no exprese nada. Si una obra no expresa, sencillamente no ha conseguido su fin, y simplemente es mala. Ya que ha dejado claro que una obra no tiene porqué tener un significado concreto, pero si debe expresar o comunicar algún sentimiento o pensamiento. Pero también puede ocurrir que, bajo una apariencia de frialdad comunicativa o negación de expresión, se halle una obra que pretende su propio rechazo, por su frialdad, y, por tanto puede expresar por negación.

Estas mismas ideas son las que intentaba explicar de manera sencilla Tolstoi³⁰ cuando afirmaba que *"la concepción del arte Universal debe pasar por aquel que exprese los sentimientos accesibles a todos los hombres del mundo entero. Si una obra de arte es buena, el sentimiento moral o inmoral, expresado por el artista, se transmite a los demás hombres. Si se transmite a ellos y ellos lo sienten, todas las explicaciones son superfluas. Si no se transmite, ninguna explicación será bastante para remediarlo. La obra de arte no puede ser explicada. Si el artista hubiera podido expresar con palabras lo que desea transmitirnos, con palabras habríase expresado. Si se valió del conducto del arte para expresarse, es sin duda, porque las emociones no podían ser transmitidas por medio de otro conducto. El verdadero artista forma parte de ese tipo de seres para los que el arte es el único medio de expresión"*.

Me imagino que Tolstoi no estaba aquí pensando en lo que actualmente llamamos *artistas multidisciplinares*. Ya que podemos encontrar obras que fusionan diferentes medios o "conductos" y artistas que se expresan con comodidad de múltiples formas. Pero es cierto, que una vez elegida y conformada dicha obra, se presupone que la forma escogida es la oportuna y no otra. Pero en arte es muy difícil elaborar dogmas sin encontrarte con ventanas que se abran delante de ti y los contradigan.

En mi opinión la obra de arte puede ser explicada. Pues cuanto mayor es nuestro conocimiento acerca de ella y de su entorno histórico, social, político, etc, y del artista que la realizó, de su persona, mas certero y con mucha más fuerza nos expresará o nos llegará su mensaje. Así mismo, la complejidad del arte contemporáneo, en muchas ocasiones, precisa de un conocimiento profundo de la materia. Esto hace que, por desgracia, al igual que ha ocurrido en el ámbito científico, haya obras que sólo se disfrutan por una minoría

28. Lahuerta, Genaro. A. M. Campoy. "Lahuerta". Colec. Artistas Españoles Contemporáneos. Ed. Ministerio de Educación y Ciencia. Pamplona, 1973.

29. Hospers, John & C. Beardsley, Monroe. "Estética: Historia y fundamentos". Ed. Cátedra. Madrid, 1982.

30. Tolstoi, Lev, "¿Qué es el arte?". Ed. Nexos. Barcelona, 1992.

que domina ese conocimiento. Y fuera de ese ámbito, la obra es absolutamente incomprendida y, en consecuencia, rechazada por el resto del público. Este resultado es el que tradicionalmente han obtenido casi todas las vanguardias. Con el tiempo necesario acaban siendo absorbidas, entendidas y disfrutadas por todos. En la actualidad nos puede resultar sorprendente como, por ejemplo, los coetáneos de los impresionistas rechazaban y se escandalizaban con sus obras que hoy nos parecen tan inocentes y accesibles a todos. O artistas en su momento inaccesibles al gran público, como Mondrian, acaben adornando los complementos del cuarto de baño. O igualmente rechazados como Miró, en la actualidad presente en todos los carteles y *merchandaising* de una entidad bancaria.

Puede ocurrir que al observador de la obra le falte alguna información crucial que permita el conocimiento de la misma, o bien esté condicionado por determinados prejuicios derivados de una incompleta educación. Puede que el conocimiento de dicha información le conduzca a la emoción final. A menudo ocurre, que obras que nos han producido un rechazo y nos han llevado a la conclusión de una falta de calidad, al cabo de algún tiempo, de conocer al artista, o profundizar sobre su obra, hemos descifrado las claves de la misma, y finalmente hemos llegado a entenderlas y en consecuencia a emocionarnos con ellas o a adquirir conocimientos nuevos. Decía Paul Valéry³¹ que *“una obra de arte debería enseñarnos que no habíamos visto lo que estábamos viendo. Por tanto, puede decirse que una obra de arte es más o menos didáctica”*. Y en ese *“más o menos”* nos está definiendo de cierta manera el hecho de que se trata de una característica de un valor añadido pero no su fin.

Pero es una sutil balanza la que el artista debe conseguir en su obra. Como comenta Pablo Neruda³² respecto a los poetas: *“El poeta que no sea realista va muerto. Pero el poeta que sólo sea realista va muerto también. El poeta que sólo sea irracional será entendido sólo por su persona y por su amada, y esto es bastante triste. El poeta que sea sólo un racionalista será entendido hasta por los asnos y esto es también sumamente triste”*. Es decir, el arte no es una simple herramienta pedagógica, aunque lo es de hecho, sino que va mucho más allá; nos descubre zonas ocultas de la propia realidad. En este sentido afirmaba Albert Camus³³ *“como las grandes obras, los sentimientos más profundos declaran siempre más de lo que dicen conscientemente. La constancia de un movimiento o de una repulsión en un alma, se vuelve a encontrar en los hábitos de hacer o de pensar y tiene consecuencias que el alma misma ignora”*.

Pero respecto a la expresión y los significados existe también una sutil balanza, y una tradicional dicotomía entre una expresión llena de significados u otra expresión que emocione a los sentidos. Es decir, la obra o el artista preocupado por el contenido de la obra, que podríamos definir como *expresión interna* y el que se preocupa por el resultado visual o *expresión externa*. Ambas están presentes en cada obra. Pero es como una balanza y cuanto más te acercas a un extremo aparentemente disminuye el otro y viceversa. Es la tradicional pugna entre *belleza y sublimidad*, que desarrollaremos más adelante. Cada artista tiene su personal inclinación.

En mi caso, el contenido tiene una importancia primordial. Y me interesa que la obra provoque una reflexión. Escuché a Antonio Saura³⁴ una frase llena de ingenio: *“Cuando al-*

31. Valéry, Paul. Rec. Abad, Frances. “La creación artística como cuestionamiento”. Ed IVAM.

32. Neruda, Pablo. *“Confieso que he vivido”*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1984.

33. Camus, Albert. “El mito de Sísifo”. Ed. Alianza Losada.

34. Saura, Antonio. En el Curso de Otoño de la Universidad Menéndez Pelayo, “Escritores de pintores. Pintores de escritores”. Sevilla. Octubre de 1990

guien quiere justificar su obra en el signifiante y menospreciar el significado, no sólo está negando un significado, sino que además, está poniendo de manifiesto un signifiante insignificante". O esta otra, del mismo año, a Chema Cobo³⁵: "Yo no digo que el arte se reserve a un ámbito de seriedad monacal, todo lo contrario, puede ser divertido, pero no entrar en las coordenadas del divertimento en sí, del espectáculo, que crea un vacío que es una ceguera. Esa ceguera es precisamente contra lo que el arte debe de atentar: ponerle una mota en el ojo y que pique un poco". En esta misma conversación planteó una interesante reflexión Guillermo Paneque³⁶: "Me gusta utilizar la metáfora del dolor, que es lo que acontece a descubrir que hay algo, lo que te indica, la señal de alarma. Tratar los síntomas para descubrir la enfermedad".

Heller³⁷ lo explica afirmando que "si la experiencia se ha convertido en pobreza, el trabajo artístico es una necesidad radical, es una forma de vida que no es sino que muestra, que cuestiona, lo que debe ser". Es decir, el arte se convierte en una necesidad para la reflexión. En esta misma línea de pensamiento, José miguel G. Cortés³⁸, comentaba a principio de la década de los noventa: "Estamos acostumbrados, en estos últimos años, a un acercamiento anecdótico, superficial, y por tanto meramente formalista, a las obras plásticas. La conjunción de los más peregrinos materiales, las simbologías más 'neutras', las imágenes más 'inocentes', los 'contenidos' más vacuos son los protagonistas de la gran mayoría de las obras que en este país se vienen realizando últimamente. No existe rigor en el análisis, no hay énfasis en los discursos, no aparecen cuestionamientos sobre el contexto, se ha perdido un cierto entusiasmo utópico. No encontramos apasionamiento ni vinculación de las obras con los sentimientos más profundos de los artistas, no aparece aquello que de más verdadero existe dentro de nosotros mismos. Todo está como adocenado, como falto de inquietudes profundas. Existe un absoluto relajamiento moral y anímico que ocasiona un resultado insincero y lejano para con la propia vida. [...] Se echa de menos unas manifestaciones plásticas que actúen, por un lado, como desenmascaradores de las realidades angustiosas y castrantes que nos ahogan, y por otro, como catalizadores de los elementos críticos que cuestionen tanto los valores de la tradición artística y del conocimiento, como los del marco social que los hacen posible". Hay que pensar que esta reflexión se hizo en el fin de la famosa "movida" de los ochenta, cuando la nueva figuración ya estaba dando sus últimos coletazos, y comenzaba un ambiente de cansancio y crisis, tras los excesos de un gran apogeo del mercado.

Con un lenguaje cercano y directo Robert Rauschenberg³⁹ afirmó: "Al ver un cuadro por primera vez, si no cambia alguna de tus ideas sobre lo que sea, o eres tonto, o el cuadro no merece la pena". O de manera menos pretenciosa dice Tapiés⁴⁰: "Con mi obra intento ayudar al hombre a superar este estado de alienación, incorporando a su vida cotidiana unos objetos que

35. Conversación grabada con Chema Cobo y Guillermo Paneque en el estudio del primero en tarifa, en 1990, para la realización del artículo escrito por Jesús Algovi sobre "La Vanguardia Andaluza" publicado en el Correo de Andalucía el 9 de noviembre de 1990, titulado "Chema Cobo y Guillermo Paneque: un ámbito de reflexión".

36. Conversación grabada con Chema Cobo y Guillermo Paneque en el estudio del primero en tarifa, en 1990, para la realización del artículo, escrito por Jesús Algovi sobre "La Vanguardia Andaluza" publicado en el Correo de Andalucía el 9 de noviembre de 1990, titulado "Chema Cobo y Guillermo Paneque: un ámbito de reflexión".

37. A. Heller: Rec de Frances Abad. "La Creación Artística Como Cuestionamiento". Ed. IVAM.

38. G. Cortés, José Miguel. "La Creación Artística Como Cuestionamiento". Ed. IVAM.

39. Robert Rauschenberg, citado por Calvin Tomkins. Rec. de Fernando Zóbel. "Cuaderno de apuntes". Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974.

40. Tapiés, Antoni. Rec. de Vicente Aguilera Cerni. "Iniciación al arte español de la postguerra". Ed. Península. Barcelona, 1970.

le pongan en contacto, de una manera tangible, con los problemas últimos y más profundos de nuestra existencia”.

El poeta expresionista alemán Kasimir Edschmid⁴¹, en un texto de 1917, afirmaba: *“El artista expresionista transfigura, así, todo el espacio. El no mira: ve; no cuenta: vive; no reproduce: recrea; no encuentra: busca. La concatenación de los hechos - fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos y hambre - es sustituida por su transfiguración”*. Dicha transfiguración se traduce mediante signos icónicos. Es decir, imágenes (significantes) que las podemos relacionar de manera inmediata con sus contenidos o significados. Que por lo general, en el caso de los expresionistas, suelen estar impregnados de todos los problemas intrínsecos al ser humano, que generalmente guardamos en los rincones ocultos y lejanos de nuestra mente. Ellos se encargan de abrir la *Caja de Pandora*, que nuestra mente mantiene cerrada para proteger la tranquilidad y el equilibrio de nuestras conciencias. Por ello este tipo de arte no atrae a nuestros sentidos. Al contrario, nuestros sentidos los suelen rechazar. Pero existe la atracción interior, la sublimidad, que mantiene nuestro interés, y finalmente, nuestro disfrute de la obra.

Pero, al contrario, hay artistas, que les interesan especialmente la belleza exterior. y para ellos ese es el principal elemento a expresar en su obra. El concepto de belleza, la expresión mediante el exclusivo uso de las formas y del color, libres de significados ocultos. Esta ha sido la búsqueda más extendida del arte a lo largo de la Historia. La idea de belleza, como el complejo placer de la imagen. Desde el arte clásico, hasta la actualidad. Y desde las opciones más figurativas a las puramente abstractas. Aunque es, en estas últimas, donde se evidencia este hecho de manera más clara. Pues, en teoría, se prescinde de referencias claras que nos expresen pensamientos ocultos, sino más bien emociones ante las formas. Emocionar mediante las formas plásticas puras. Decía Robert Motherwell⁴²: *“Lo que más me choca del arte abstracto es su desnudez; es un arte en cueros. ¡Cuánto rechazo por parte de sus artistas!. Mundos enteros, el mundo de los objetos, el mundo del poder y de la propaganda, el mundo de la anécdota, el mundo de los fetiches y de la adoración de los antepasados. Puede uno llegar a creer, con cierta razón, que al artista abstracto no le gusta más que el acto de pintar”*.

Pero hasta en la abstracción más pura, como podía ser la abstracción geométrica o el op-art, siguen existiendo signos icónicos cargados de significados. Cada movimiento artístico posee una lectura propia, una lengua particular y cada uno de los artistas que utilizan dicho lenguaje, posee una diferenciación en su forma personal de “hablar”, de expresarse.

En general solemos relacionar la abstracción con la modernidad. Esto es un error. Desde el arte prehistórico o el aborígen, pasando por todo el arte islámico y hasta nuestros días, la abstracción ha estado presente. Ya Platón⁴³, en su *Filebo* (369 - 347 a. C.) nos dice: *“Al hablar de la belleza de las formas no me refiero a lo que por ello entiende la mayor parte de las gentes, es decir, a la que presentan las criaturas vivientes o los cuadros, sino...a las líneas rectas y curvas y a las superficies o formas sólidas obtenidas por medio de listones, reglas y escuadras... La belleza de estas últimas no es nunca relativa, como la de las demás cosas, sino absoluta y natural”*.

41. Kasimir Edschmid, citado por de Micheli, Mario. *“Las vanguardias artísticas del s. xx”*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989.

42. Motherwell, Robert. Citado por Frank O'Hara, “R. Motherwell”. 1965. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974.

43. Platón. “Diálogos: Filebo, Timeo, Critias”. Ed. Gredos S. A. Madrid, 2002.

Decía Henri Matisse⁴⁴: *“Mi aspiración es un arte equilibrado, puro, sereno, sin inquietudes, sin angustias; un arte que tranquilice al obrero intelectual - al escritor, al hombre de negocios -, un bálsamo mental, algo así como encontrarse con un buen sillón después del trabajo físico”*. Como podemos observar, hay un fuerte contraste entre las diferentes posturas. Y en ambas hay razón. La postura del monólogo y la del discurso. Personalmente prefiero el diálogo. Matisse defendía la postura de *“un arte de pureza y equilibrio, que ni inquiete ni turbe”*. El prefería guardar sus pesares para sí mismo y brindar al prójimo nada más que la belleza del Universo y el gozo de pintar.

James Mcneil Whistler⁴⁵ afirmaba que *“la música es la poesía del sonido y la pintura es la poesía de la vista. Lo descriptivo y lo didáctico no tienen nada que ver... El arte tiene que dejarse de tonterías - debe mantenerse solo, dedicarse a la vista y al oído sin complicarse con emociones ajenas: compasión, amor, patriotismo y todo eso...”*. Pero resulta curioso, que Whistler realice un paralelismo del arte plástico con la poesía, y niegue las emociones “ajenas”. Ya que la poesía se define como instrumento mediante el cual se transmiten las emociones humanas. Y dichas emociones son el nutriente del arte, al que consideramos como una de las expresiones superiores de la humanidad. Por tanto las emociones son algo intrínseco a todos los seres, y característica diferenciadora del humano y de su herencia cultural. Nada tiene de ajeno. Y si hay una definición que más se acerca a la verdad, es que el arte es una expresión humana. Otra cosa es si hablamos de la belleza, a la que podemos encontrar en multitud de factores no humanos, o en elementos inertes de la naturaleza. Casi siempre resulta relativo y subjetivo todo concepto de “pureza”.

Pero es una postura también coherente y lógica, la de aquellos artistas que defienden el valor de la obra, en el uso exclusivo de los elementos que les son propios. Que la pintura se sustente exclusivamente por el color o la estructura de la línea y la composición y la escultura únicamente por la forma. Pero si continuamos con el paralelismo de Whistler, la medida abstracta de un sonido está condicionada por el instrumento que lo produce. Y puede cambiar radicalmente la apreciación de dicho sonido cuando cambiamos de instrumento, o de lugar, e incluso de la humedad ambiental. E igualmente la vista está condicionada, cada color por lo que le rodea, la obra cambia si variamos su iluminación, el color (materia) en un cuadro es casi una ilusión, y varía según el que observa. No hay dos visiones iguales. De la misma manera que no hay dos personas idénticas. Y aunque exista el clon, ese ser variará si sus vivencias son distintas. La realidad no es “pura”. O para muchos la pureza puede estar en la fusión.

De ello nos habla Kandinsky⁴⁶, cuando dice que *“si destruyéramos hoy los lazos que nos unen a la naturaleza y nos dirigiéramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos exclusivamente con la combinación del color puro y forma independiente, crearíamos obras que parecerían una ornamentación geométrica, o, dicho de otra manera, parecerían una corbata o una alfombra. La belleza del color y de la forma no es (a pesar de lo que afirman los estetas y los naturalistas, que buscan principalmente ‘belleza’) un objetivo suficiente para el arte”*. Es decir, el “padre” de la abstracción defendía que no es suficiente la forma pura o la utilización de sus propios elementos para crear una obra de arte.

44. Matisse, Henri. “Notes d’un peintre”. 1908. Rec.: Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974.

45. Whistler, James McNeil. “The World”. 1878. Rec. de Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974.

46. Kandinsky, Vasili. “De lo espiritual en el arte”. Ed. Barral-Labor. Pág 100.

También decía Kandinsky⁴⁷ que *“hay que encontrar una forma que excluya ese efecto de cuento y que no frene en absoluto el efecto puro del color. Para ello la forma, el movimiento, el color, los objetos tomados de la naturaleza (real o irreal) no deben producir un efecto de relato externamente coherente. Cuanto, por ejemplo, menos motivación externa tenga el movimiento, más puro y profundo e interior será su efecto”*. Pero para Kandinsky, esa ausencia de “relato”, en la obra de arte, no sólo no perjudica, sino que potencia su expresión y lo hace de forma más directa y pura. Es evidente que el concepto de pureza se entiende aquí como el menor nivel posible de “contaminación exterior”, de influencias ajenas al propio elemento plástico. Este nivel de pureza o contaminación no deja de ser subjetivo. De hecho, su principal preocupación (*“principio de necesidad interior”*), es diferente según de que artista o movimiento artístico estemos tratando. En otra ocasión Kandinsky⁴⁸ afirma que *“cuanto más espantoso se vuelve el mundo (como lo es precisamente el mundo de hoy), tanto más el arte se vuelve abstracto, mientras que un mundo feliz crea un arte realista”*. Pero no todos los artistas han optado por la “evasión de la realidad” en circunstancias penosas. Muchos optaron por todo lo contrario: denunciar dicha realidad, para intentar cambiar las circunstancias. Como dice el poema de Celaya⁴⁹: *“La poesía es un arma cargada de futuro”*.

De todas formas, lo que entendemos por arte realista o realismo, puede ser una mayor evasión de la propia realidad que el arte abstracto. Desde el momento en que se idealiza a la propia realidad y se escogen modelos de belleza, ya se está elaborando una realidad paralela y ajena a la verdad. Pero como decía Séneca⁵⁰: *“El que imita debe transformar su material igual que la abeja convierte el néctar en miel, igual que el cuerpo asimila sus alimentos...”*.

Esa transformación a la que se refiere Séneca, es elemento fundamental de la expresión en el arte y su diferenciación. Como dice Ernst Kris⁵¹ *“a partir de los descubrimientos de Freud, se ha aplicado el psicoanálisis al estudio del arte y su entorno. La Historia del Arte, o mejor dicho, la obra de arte y la patología del artista están íntimamente unidas”*. Y añade *“El arte además de ser propaganda o un llamado a una experiencia espiritual común que una al comunicador con su público con un ideal por los dos comprendido, o una ampliación de los conocimientos es (y más actualmente entendido) una invitación a una experiencia psíquica común”*.

En relación con esta última idea, John Hospers⁵² afirma: *“La teoría aristotélica de la catarsis fue la primera de una larga serie de concepciones que atribuyeron valor moral al consumo de obras artísticas, aunque esta teoría se limitó a la sola tragedia dramática. Según ella, el arte actúa como catarsis emocional, como purga de las emociones. [...]. Considera el efecto del arte como una liberación de algo indeseable, más que como el resultado positivo de algo deseable. [...]. El acto mismo de concentrar todas nuestras energías sobre un objeto estético, nuestro estado espiritual mejora; hay un alivio en la tensión y una especie de iluminación interior que no existía anteriormente. El efecto incluye una agudización de nuestras sensibilidades, un refinamiento de nuestras capacidades de cara a la discriminación perceptiva y emotiva, una facilidad para reaccionar más sensiblemente al mundo que nos rodea”*.

47. Kandinsky, Vasili. “De lo espiritual en el arte”. Ed. Barral-Labor.

48. Kandinsky, Vasili. Citado por de Micheli, Mario. *“Las vanguardias artísticas del s. xx”*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989.

49. Celeya, Gabriel. “Cantos iberos”. Ed. Verbo. Alicante, 1955

50. Séneca. “Ad Lucilium, Epistulae morales”. Carta 84. Citado por Zóbel, Fernando. *“Cuaderno de apuntes”*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974.

51. Kris, Ernst. *“Psicoanálisis y Arte”*. Ed. Paidós. Buenos Aires.

52. Hospers, John & C. Beardsley, Monroe. *“Estética: Historia y fundamentos”*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.

El arte y su expresión, según esta teoría, nos mejora el espíritu, y por tanto nos hace mejorar como personas. Igual que el deporte desarrolla y mejora nuestro cuerpo, el arte desarrolla y mejora nuestra mente y nuestra sensibilidad.

2.4. Belleza y sublimidad

Existe una dicotomía entre dos elementos básicos que tradicionalmente hemos observado en el arte. El arte entendido como expresión de belleza, y su contrario, es decir, el arte entendido como expresión de sublimidad.

Los conceptos *belleza* y *arte* han ido habitualmente unidos de la mano y enraizados desde las ideas y preceptos del arte clásico. Pero el adjetivo “bello” posee la connotación de ser algo agradable a los sentidos. Sin embargo, una obra de arte no tiene obligatoriamente que ser algo agradable. En general, lo que entendemos por belleza se centra en el aspecto externo de los objetos, es su faceta sensorial. Pero está la belleza interna, o sea, la belleza del contenido, de las ideas, lo inmaterial y mental que existe en el objeto artístico, hasta el punto de poder emocionarnos y producir así una indudable atracción. Es este segundo concepto de belleza interior, el que se define también como lo *sublime*.

Existe una sutil balanza entre ambos conceptos (belleza y sublimidad) en una obra de arte, de tal manera que cuanto más hay de uno más disminuye el otro y viceversa.

José Manaut Vigletti,⁵³ comenta: “Consideramos lo bello cual emanación que se desprende de las cosas o como cualidad maravillosa y hermética que en vano se ha tratado de definir. Sabemos que: salud, fecundidad, gracia y alegría suscitan la idea de lo Bello, potencia subyugante que no puede concebirse sin tener presente el pensamiento de Platón: ‘Lo Bello es el resplandor de lo verdadero’. Belleza supone orden, unidad, armonía y la justa proporción y coordinación entre las partes y el todo.

Cuando lo Bello alcanza características tan extremas o inmensas que sobrepasa nuestra capacidad de comprensión nace la categoría de lo sublime, relacionada con las ideas de Divinidad, de perfección y también de lo horrible o caótico: la presencia de lo sublime anonada y acelera la circulación de la sangre, según Burke.” Se trata de una definición clásica, y de la que discrepo de algunos de sus matices. En mi opinión, el concepto de lo sublime no depende de la idea de “Divinidad o de la perfección”. Esas dos características (en especial la segunda) se englobarían preferentemente en el concepto de Belleza.

Pero, como Manaut nombra a Edmund Burke⁵⁴, utilizaré una definición de este último, que nos aclara con más precisión ambos conceptos, cuando nos dice que: “La primera tarea consiste en explicar las cualidades que permiten a los objetos suscitar en nosotros los sentimientos de belleza (‘amor’ sin deseo) y sublimidad (‘asombro’ sin peligro real). El sentimiento de lo sublime implica cierto grado de temor (controlado) resultando el alma atraída y colmada por lo que contempla. Así cualquier objeto capaz de suscitar las ideas de dolor y peligro [...] puede ser sublime. [...]. La misma escena puede ser a la vez bella y sublime, pero, debido a la oposición en algunas de sus condiciones, no puede ser intensamente una de ellas si es ambas cosas.”

53. Manaut Viglietti, José. “Técnica del arte de la pintura”. Ed. Dossat S.A. Madrid, 1959.

54. Burke, Edmund. Rec. de Beardsley. Hospers, John & C. Beardsley, Monroe. “Estética: Historia y fundamentos”. Ed. Cátedra. Madrid, 1982. Pág. 55.

Según David Hume⁵⁵ *“la belleza es aquel orden y disposición de las partes que, o por constitución primaria de nuestra naturaleza, o por costumbre, o por capricho, resulta apto para procurar placer y satisfacción al alma”*. Resulta extraño que una definición de cualquier tipo pueda ser fruto del *capricho*. Pero debemos tener en cuenta que, en el fenómeno del arte, el gusto tiene un valor dentro de cualquier apreciación. Lo importante es que desarrollemos y refinemos, mediante el conocimiento y la experiencia, dicho gusto, hasta conseguir valoraciones cada vez más “acertadas”. Cuando hablamos de *belleza* en un sentido sexual, cada persona tiene su inclinación particular, o su gusto. Pero, sin duda, hay casos concretos en los que nadie niega que posea belleza. Es decir, existe el acuerdo general, y por tanto, un concepto general de belleza, que nos es intrínseco. Y, además, casos particulares, donde, por determinadas razones personales (no generales), determinados objetos poseen o participan de dicha cualidad.

Por ejemplo, según los estoicos, (comenta Beardsley⁵⁶) *“el deleite de la belleza se hallaba vinculado a la virtud, que se manifiesta en una vida ordenada, vivida con decoro. Y así, estimaban que de la poesía de buena ley puede obtenerse, no sólo un placer irracional, sino incluso una elevación racional del alma”*.

Otro ejemplo de diferentes gustos entorno al concepto de *belleza* es el comentario de Francis Carco⁵⁷ cuando relata que *“fue Vlainck quien ‘descubrió’ en un bistro de Bougival, hacia 1907, una escultura negra: llevó la estatua al estudio de Derain, que entonces era su compañero inseparable, la colocó en un caballete, la miró y dijo:*

—Es casi tan bella como la Venus de Milo.

—No, es igualmente bella —respondió Derain.

Al no lograr ponerse de acuerdo, los dos amigos fueron a pedir su opinión a Picasso. Picasso, a su vez, miró la escultura, escuchó la opinión de Vlainck y Derain, y luego sentenció:

—Los dos estáis equivocados: es más bella.

O la famosa frase de Lautréamont,⁵⁸ convertida en la definición de belleza para los surrealistas: *“Bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de operaciones”*.

Como podemos observar en los últimos ejemplos, el concepto de belleza y de *lo bello*, ha cambiado según las épocas, movimientos, modas o inclinaciones personales. Pero ese concepto está matizado por el gusto. Pero, como ya hemos comentado, hay un concepto general de belleza que es común a todos. Y en los que podemos afirmar que hay una especie de acuerdo universal. En aquellos trabajos que denominamos *obras maestras*, se reúnen todas las *cualidades universales de belleza*.

Respecto al concepto de sublimidad (*“asombro sin peligro real”*), se relaciona con el de *belleza interior*. Ya que una obra sublime puede ser desagradable en su aspecto externo. Como, por ejemplo, las “postrimerías” del pintor sevillano Valdés Leal. Su temática impac-

55. Hume, David. Rec. de M. Beardsley. Hospers, John & C. Beardsley, Monroe. *“Estética: Historia y fundamentos”*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982. Pág. 54.

56. Hospers, John & C. Beardsley, Monroe. *“Estética: Historia y fundamentos”*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982. Pág. 33

57. Carco, Francis. *“De Montmartre au Quartier Latin”*. Ed. Albin Michel. París, 1927. Rec. de Micheli, Mario de. *“Las vanguardias artísticas del s. xx”*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989. Pág. 66.

58. Lautréamont. Citado por de Micheli, Mario de. *“Las vanguardias artísticas del s. xx”*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989. Pág. 184.

tante, realizada con exquisita precisión, donde podemos contemplar cadáveres en descomposición, es francamente repugnante. Sin embargo las obras son sobrecogedoras, y sin duda alguna, obras maestras de su época.

Kandinsky⁵⁹ nos define *“La belleza interior es la que se emplea por una necesidad interior imperiosa, renunciando a la belleza habitual. Naturalmente, parece fea al que no está acostumbrado a ella, ya que el ser humano en general tiende a lo externo.”* En el ejemplo que hemos mencionado anteriormente, el pintor nos habla de lo efímero de nuestra vida. Del tránsito de nuestra existencia, de la banalidad de todas las riquezas y del poder que acumulemos en esta vida. Una reflexión sobre la vida y la muerte. Y ésta nos llega de manera directa mediante las imágenes que el ha recreado en sus lienzos.

Algunos autores denominan también a este fenómeno de belleza interior como *carácter*. Definido como *la verdad interior que transpira bajo la forma*.

Lo contrario al concepto de belleza, ya sea interna (sublime) o externa (bello), es el de *fealdad*. La idea de lo feo, como dice Manaut⁶⁰ *“sería aquella cualidad, igualmente indefinible, que provoca la presencia de lo desproporcionado, de lo enfermo, de lo amorfo y de lo triste; del desorden, de la pluralidad, así como de la ausencia de armonía. También podríamos decir, con un criterio simplista, que cuanto desagrade al sentido de la vista y a los otros sentidos es feo.”*

Ahora bien, resulta que las ideas de lo bello, de lo feo y del carácter van unidas solidariamente en nuestros juicios, de tal forma, que existen cosas bellas que carecen de carácter y otras que lo tienen; y del mismo modo apreciamos carácter en determinadas cosas feas y en otras de la misma categoría no. Estas discriminaciones tienen para el artista primordial importancia, porque para él las cosas bellas y sin carácter ofrecen poco interés; en cambio, las cosas feas dotadas de carácter le impresionan profundamente; por lo tanto podemos deducir que para el artista, sólo es feo aquello que carece de carácter en absoluto.”

El profesor Collingwood⁶¹ nos aporta una curiosa definición de este concepto general de *belleza*, a pesar de que su intento por definir el arte deje afirmaciones en las que podamos discrepar: *“El arte no es conocimiento, porque no puede alabarse su verdad, y su objeto no es el concepto. No es una opinión, porque es útil, y su objeto no es el de la percepción... Su definición correcta es la imaginación y la de sus objetos, fantasmas o imágenes, puras apariencias aprehendidas o, de veras, creadas... por una actividad parecida a la del sueño. Esta actividad imaginativa no afirma nada; he aquí por qué el artista está desprovisto no sólo de conocimiento, sino incluso de opinión; sus obras no contienen verdades ni hasta afirmaciones que de algún modo podrían ser verdad, sino sólo un encanto que cuando aparece desnudo se desvanece sin dejar rastro. Llamaremos a este encanto belleza.”*

Otra curiosa definición es la realizada por el Dr. Eric Berne⁶²: *“Hay una y creo que no hay más que una, ley estética universal. Es universal porque se trata de una reacción biológica que hemos heredado de la evolución de la raza humana. A saber: la belleza puede existir a pesar de oler mal, pero no porque huele mal. Y todo el mundo sabe lo que es un mal olor.”*

59. Kandinsky, Vasili. “De lo espiritual en el arte”. Ed. Barral-Labor. Pág. 44.

60. Manaut Viglietti, José. “Técnica del arte de la pintura”. Ed. Dossat S.A. Madrid, 1959.

61. Collingwood. Rec. de Read, Herbet. “Arte y sociedad”. Ed. Península. Barcelona, 1977.

62. Dr. Eric Berne. “Sex in Human Loving”. Rec de Zóbel, Fernando. “Cuaderno de apuntes”. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974.

Pero como escribió Somerset Maugham⁶³: *“La belleza...es como la cima de una montaña, que, una vez alcanzada, no conduce a ningún sitio”*. Es decir, que la belleza si no expresa nada, o no nos emociona, no nos ayudará a desarrollarnos o nos aportará algo interesante o profundo a nuestro espíritu. Y eso es uno de los objetivos de una obra de arte.

2.5. La obra de Arte y su objeto

Para cualquier artista es básico conocer la definición de qué es una obra de arte. Puesto que se supone que será el objeto de su trabajo a lo largo de su vida. Cuáles se suponen que son sus características y su función. De manera que la labor posterior se pueda realizar con un soporte teórico más sólido.

André Gide⁶⁴ afirmó que *“la sola cosa no natural en el mundo es una obra de arte”*. Y siguiendo esa línea de pensamiento John Hospers⁶⁵ comenta que *“el arte incluye todo lo hecho por el hombre, en contraposición con las obras de la naturaleza. En este sentido las obras pictóricas, las casas, los reactores atómicos, las ciudades, las cajas de cerillas, los barcos y los montones de basura, son arte; mientras que los árboles, los animales, las estrellas y las olas del mar no lo son. [...] La condición de estar hecho por el hombre constituye una condición necesaria para que un objeto sea denominado obra de arte”*.

Al menos tenemos un principio firme. Pero también es posible que un objeto totalmente natural, sacado de su contexto y situado en un espacio que transforme su sentido, se convierta en una obra de arte. O al contrario, una pequeña intervención de un artista en el medio natural puede transformar éste en una pieza de *land art*. Pero en ambas opciones está la intervención humana. Esto nos lleva a reformular esta definición, y afirmar que *cualquier cosa (natural o no) intervenida por un artista puede ser una obra de arte*.

Pero hay muchas visiones diferentes que intentan definir o, al menos, acercarnos a la definición de qué es una obra de arte. Para José Manaut⁶⁶, *“la obra de arte, puede ser considerada también como resultado de una ficción o juego mental, gracias al cual los artistas revelan la Verdad y la Belleza de las cosas, que los demás hombres presienten o son incapaces de captar por sí mismos”*.

Decía Shen Tsung-Ch'ien⁶⁷ que *“aunque la pintura no sea más que una artesanía, tiene el poder creador del propio universo. Esto no lo comprende cualquiera. El mismo espíritu que crea la vida en el universo es el que impulsa a la creación de un cuadro. Los cuadros de verdad son infinitos, igual que la vida es infinita. Surgen del espíritu y comparten sus características”*.

Para Kandinsky⁶⁸ *“la obra de arte verdadera nace del artista mediante una creación misteriosa, enigmática y mística. Luego se aparta de él, adquiere una vida autónoma, se convierte*

63. Maugham, William Somerset. “Cakes and Ale, or, The skeleton in the cupboard”. Ed. Heinemann. London, 1930.

64. André Gide. Rec. de Hospers, John & C. Beardsley, Monroe. “Estética: Historia y fundamentos”. Ed. Cátedra. Madrid, 1982. Pág. 112

65. Hospers, John & C. Beardsley, Monroe. “Estética: Historia y fundamentos”. Ed. Cátedra. Madrid, 1982. Pág. 112

66. Manaut Viglieti, José. “Teoría del Arte de la Pintura”. Ed Dossat S.A. Madrid, 1959

67. Shen Tsung-Ch'ien. “El arte de pintar”. 1.781. Rec. de Zóbel, Fernando. Cuaderno de apuntes”. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974.

68. Kandinsky, Vasili. “De lo espiritual en el arte”. Ed. Barral-Labor.

en una personalidad, es un sujeto independiente, animado de un soplo espiritual; es el sujeto viviente de una existencia real, un “ser”.[...] La obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de la atmósfera espiritual. Desde este punto de vista interior, únicamente puede discutirse si la obra es buena o mala”.

En este sentido de obra como entidad independiente del artista, afirma Ernst Kris⁶⁹ que “la obra de arte se convierte en parte de la persona [el artista] y llega a ser más importante que ella”. A esta “independencia” hay que añadir que la obra, por lo general, supera la existencia del artista. Y una buena obra de arte pasa a formar parte del patrimonio cultural de su sociedad. Siendo ésta recordada por sus obras. En muchos casos, las obras son de autor desconocido. O se dan casos de obras muy conocidas o emblemáticas en las que su autor a pasado a la posteridad de forma casi anónima.

Como vimos en el apartado 2.2 (definición de arte), existen distintas teorías para valorar una obra de arte. Las más importantes son las teorías objetivistas, subjetivistas, funcionalistas, aislacionistas y contextulistas. Algunas complementarias y otras diametralmente opuestas entre sí. Para las teorías objetivistas la obra de arte tiene un valor en sí mismo. Dentro de éstas, según Monroe Beardsley⁷⁰ existen “*cánones específicos y generales: a) Los cánones específicos son aplicables a ciertos medios artísticos, o incluso a ciertas clases de obras dentro de determinado medio artístico. [...] b) Los cánones generales, sin embargo, son aplicables a todos los objetos estéticos, de cualquier tipo que sean: 1. Unidad. 2. Complejidad. 3. Intensidad.*

Mientras que para las teorías subjetivistas la calidad de un objeto estético depende de la reacción que produce en quien la observa. Es decir, si la obra gusta o no. Para las funcionalistas el valor de una obra se mide por su resultado o funcionalidad. Las teorías aislacionistas defienden que la obra de arte sea juzgada de manera aislada, con la mera contemplación de la misma. Y las contextualistas defienden todo lo contrario: que para juzgar la calidad de una obra de arte hay que conocer su contexto o marco global en el que se haya realizado. Todas tienen una porción de verdad. Pero ninguna es infalible o nos puede servir como dogma de fe. Creo que la aplicación de estas teorías depende de cada obra. Decía Marcel Duchamp⁷¹ que “*el arte tiene la costumbre de cargarse a todas las teorías artísticas*”.

Una vez que sepamos reconocer lo que es una obra de arte y distinguirlo de aquello que no lo sea, nos surge el siguiente dilema: ¿cómo podemos valorar una obra de arte y averiguar cuándo una obra es buena y cuándo no lo es?

Según defiende León Tolstoi⁷², “*para un hombre cuyo gusto no estuviese pervertido sería tan fácil, cómo fácil es para un animal que no tiene el olfato pervertido seguir un rastro en una selva, aunque se entrecruce con otros cien. [...] Lo mismo haría un hombre si sus cualidades naturales no estuviesen pervertidas. Encontraría entre millares de objetos la única obra de arte verdadero, es decir, que le comunique unos sentimientos particulares y nuevos. En nuestros días, en medio de la pléyade de ‘artistas’ y oficianes del arte, apenas se pueden encontrar unos pocos que conocen el sentimiento producido por una obra de arte y distinguen este sentimiento de las diferentes formas de diversión y excitación nerviosa que pasan en nuestros días por obras de arte*”. Aunque sea esta una idea interesante y con una profunda verdad en su interior, ¿quién

69. Kris, Ernst. “*Psicoanálisis y Arte*”. Ed. Paidós.

70. Beardsley, Monroe. Hospers, John & C. Beardsley, Monroe. “*Estética: Historia y fundamentos*”. Ed. Cátedra. Madrid, 1982. Pág. 167.

71. Duchamp, Marcel. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 87.

72. Tolstoi, Lev, “*¿Qué es el arte?*”. Ed. Nexos. Barcelona, 1992.

puede asegurar que su gusto no está “pervertido”? Y si fuese así, ¿podría esa persona asegurar que no se “pervertirá” su gusto? Dice Gombrich⁷³ que “*el antiguo refrán de que ‘sobre gustos no hay nada escrito’ puede ser verdad, pero no debe negarse el hecho comprobado de que el gusto puede desarrollarse.[...] A las personas que no acostumbran a beber té, una infusión puede parecerles igual a otra. Pero si tienen tiempo, deseos y oportunidad para darse a la búsqueda de los refinamientos posibles, pueden llegar a convertirse en verdaderos connoisseurs*”. Toda persona que pretenda acercarse al arte y dedicarse a éste, necesita de esas cualidades: tiempo, deseo y oportunidad de aprender.

Pienso que uno se puede intentar acercar a la “verdad” de la que nos hablan Tolstoi o Kandinsky, pero jamás podemos asegurar que somos su dueño y la poseemos. Ese es el misterio del arte. Es casi una cuestión de fe. Y la filosofía del arte algo muy parecido a la teología.

Debemos desarrollar nuestro conocimiento para acercarnos al máximo a la objetividad, a la verdad. Como bien decía Van Gogh⁷⁴: “*Es preferible mirar detenidamente las cosas antes de juzgarlas categóricamente*”. A esto añadiría, que para juzgar con más precisión, deberíamos conocer en profundidad el objeto estético, a la persona que lo ha realizado y las circunstancias que le han rodeado. Aunque hay quienes defienden lo contrario. Pero, por ejemplo, sería muy difícil admirar la obra del propio Van Gogh sin conocer las vicisitudes de su vida.

Nos explica Gombrich⁷⁵ que “*todo el que haya visto una película de Walt Disney lo sabe bien. [...] El ratón Mickey no tiene gran cosa que ver con un ratón de verdad, pero la gente no escribe cartas indignadas a los directores de los periódicos acerca de la longitud de su cola. [...] No van a ver sus películas armados de los mismos prejuicios que cuando van a ver una exposición de pintura moderna*”. Esos “prejuicios” tienen una relación directa con la formación del gusto, el aprendizaje y el desarrollo del criterio que nos abrirá la mente y nos limpiará de prejuicios ante una obra de arte. Y como el mismo autor, en el mismo texto apunta: “*Nunca debemos condenar una obra por estar incorrectamente dibujada, a menos de que estemos completamente seguros de que el que está equivocado es el pintor y no nosotros*”. Una correcta formación reduce el posible margen de error, y nos hace ver la intencionalidad de una deformación. Aunque, teniendo en cuenta que en el arte no hay verdades absolutas. Al mismo tiempo, se puede, mediante el conocimiento, refinar el gusto y reducir los márgenes de error, de manera científica. Pero hay que cuidar que la formación que recibamos no sea simplemente superficial, sino integral y profunda. Dice Gombrich⁷⁶: “*Para gozar de esas obras debemos tener la mente limpia, capaz de percibir cualquier indicio y hacerse eco de cualquier armonía oculta; un espíritu capaz de elevarse por encima de todo, no enturbiándolo con palabras altisonantes y frases hechas. Es infinitamente mejor no saber nada acerca del arte, que poseer una especie de semiconocimiento del snobismo. [...] que pretenden no gustar sino de aquellas obras que ni son bellas ni están correctamente dibujadas. [...] Quienes han adquirido conocimiento de la Historia del arte corren el riesgo, a veces, de caer en estas trampas. Cuando ven una obra de arte no se detienen a contemplarla, sino que buscan en su memoria el rótulo correspondiente. Pueden haber oído de Rembrandt que fue famoso por su claroscuro [...] y por eso mueven la cabeza significativamente al ver un Rembrandt, murmurando: ‘¡Maravilloso claroscuro!’*”

73. Gombrich, Ernst H. “*Historia del Arte*”. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1984.

74. Van Gogh, Vincent. (refiriéndose a E. Bernard). Rec. Rewald, John. “*El Post-impresionismo*”. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1982. Pág. 49.

75. Gombrich, Ernst H. “*Historia del Arte*”. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1984. Pág 16.

76. Gombrich, Ernst H. “*Historia del Arte*”. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1984. Pág 28.

Afirma Ernst Kris⁷⁷ que “la inducción del estado psíquico de una persona o de sus vivencias personales al contemplar una obra de arte produce interferencias en la captación del objeto estético. Según la filosofía del arte (por lo menos desde Kant a Schiller) sólo el espectador desapasionado puede apreciar la belleza”. Sin embargo, dice Robert Rauschenberg⁷⁸ que “la pintura es un modo de funcionar total y apasionadamente en un mundo que abarca mucho más que la pintura”. Es curioso que suele coincidir, por lo general, con la distancia de los teóricos el primero (necesaria para intentar ser objetivo en el análisis) y la implicación y pasión (necesaria para la creación) de los artistas el segundo.

Es cierto que, al observar el objeto estético, si uno está personalmente implicado, en el sentido de no tener un sentimiento de simpatía o de repulsa (por ejemplo, por determinados motivos, hacia el artista), nos puede llevar a un dictamen positivo o negativo, por razones que nada tienen que ver con la propia obra. Pero, como ya hemos indicado anteriormente, no es menos cierto que el conocimiento de la vida, de su realidad contemporánea, e incluso el contacto personal con el mismo artista, puede conducirnos a un mayor conocimiento de su obra. Y ello nos llevaría a emitir un juicio de valor más certero, pues tendríamos más argumentos para elaborarlo. Y también podríamos disfrutar más de dicha obra de arte.

Cada obra que sale de las manos de un artista posee un *valor artístico y económico* determinado. Pero, además de dicho valor relativamente objetivo, existe otro valor, que creo fundamental para el juicio de valor personal (gusto) de una obra de arte, que podríamos denominar *valor afectivo*. Consiste en la relación personal entre la obra de arte y el espectador. Dicha relación puede ser de conocimiento profundo de la obra o de su autor, o pueden ser lazos sentimentales entre ambos, que no proceden de la obra en sí misma. Por ejemplo, se puede entablar una especial predilección con determinado cuadro cuya reproducción hemos contemplado desde la infancia en la casa familiar. Y la contemplación de dicha obra nos puede provocar emociones profundas.

En el siglo pasado se ha producido un progresivo alejamiento del arte con la representación literal de la realidad. Esto ha producido una disminución de los lazos de relación o identificación entre la obra de arte y el espectador, con la consiguiente disminución de dicho valor afectivo. El arte contemporáneo y la vanguardia en general, suele estrellarse con la incompreensión y el rechazo del gran público. La rapidez en la evolución de los movimientos artísticos y su gran desarrollo, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, requiere de un conocimiento muy especializado. Lo mismo ha ocurrido en la ciencia. La diferencia, es que la ciencia produce resultados que la gente no necesariamente debe comprender. Es decir, se consigue un fin concreto. Todos utilizamos el ordenador o vemos la televisión, pero muy poca gente se preocupa o conoce las claves de su funcionamiento.

Pero el valor del arte no se mide por los aplausos del público. El gran público admira y disfruta, a menudo, de obras que cualquier experto en la materia tacharía de escaso valor. Y al contrario, obras de gran valor para la crítica son, en muchos casos despreciadas por el gran público. El arte necesita comunicar. Y para transmitir necesita que el espectador conozca su “código”. En una obra realista el código es obvio. En las obras más complejas, en cuanto a que trascienden la realidad y la interpretan, necesitamos de conocimiento específico. Podemos

77. Kris, Ernst. “*Psicoanálisis y Arte*”. Ed. Paidós. Buenos Aires.

78. Rauschenberg, Robert. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. pág. 33.

observar un texto con un gran poema, pero si está escrito en chino mandarín y desconocemos este idioma y su grafía, podemos incluso pensar que están burlándose de nosotros.

Pero ese “código” por muy obvio que sea, puede dejarnos indiferentes.. Puede no emocionarnos. Decía Baudelaire⁷⁹ que *“una obra lograda no está necesariamente acabada; una obra acabada no está necesariamente lograda”*.

Imaginemos que, por ejemplo, observamos el retrato de una persona. Ese retrato puede dejarnos absolutamente indiferentes, si no existe *valor afectivo*. Pero la situación puede cambiar totalmente si se trata del retrato de un familiar querido.

Según las teorías *aislacionistas*, deberíamos de realizar un juicio de valor teniendo como referencia exclusiva la observación de la propia obra. Pero pienso, que esto puede ser válido para determinadas obras o movimientos artísticos, en los que prima la forma externa. Pero, sin embargo, creo que para otras necesitaríamos un concepto *contextualista*, en las que prima el contenido interno, para ser certeros en nuestras conclusiones.

Dice Francesc Torres⁸⁰ que *“si partimos de la base que una obra de arte es el punto de partida para una reflexión, tanto para quien la realiza como para quien la lee, se supone que el artista se transforma también en lector una vez concluida la obra. Un trabajo mío determinado sigue formulándose preguntas, estimulándome intelectualmente después de terminado, informa a otros trabajos y permanece como referencia; de no ser así tendría la absoluta certeza de que dicho trabajo es un fracaso”*. Para este artista la obra debe producir una reflexión. Pero esa reflexión necesita de información, y en ocasiones, está fuera de la propia obra. La obra es el punto de partida. El elemento que provoca, que nos da las pistas que después iremos completando y enriqueciendo. Pero, a su vez, el artista convertido en espectador tiene una implicación diferente respecto al *valor afectivo* de su propia obra. Y puede sentir emociones determinadas por recuerdos o momentos vividos durante la realización de la misma. Y esto provoca emociones que imprimen al los objetos cualidades que están fuera de ellos mismos. Y que, en ocasiones, este *valor afectivo* puede influir incluso en el valor económico de la obra. E incluso, impedir su venta.

Creo que intentar crear una escala de valores para medir la calidad de las obras de arte, o poder elaborar un juicio estético preciso, es como intentar pesar un pensamiento, o querer colorear con una brocha el sonido que sale de tu boca. El arte se mueve en una dimensión inmaterial aunque se proyecte en una forma material y corpórea. Es muy difícil establecer de manera rigurosamente científica teorías sobre un elemento cuya dimensión y esencia como objeto de estudio se mueve dentro de márgenes y ámbitos tan sutiles y etéreos. Pero como ya hemos dicho, intentaremos acercarnos y vislumbrar los elementos que nos ayuden y den un poco de luz.

79. Baudelaire, Charles. (a propósito de Corot). Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 37.

80. Torres, Francesc. A.A.V.V. *“La Creación Artística Como Cuestionamiento”*. Ed. IVAM. Pág. 146.

EL ARTISTA Y SU PROCESO CREATIVO

En el anterior apartado hemos tratado la definición de arte y de su objeto. En esta segunda fase me centraré en el artista. Su definición, función y labor. Para poder llegar al último punto como consecuencia del anterior: el proceso creativo. Su descripción y definición nos ayudará a entrar, con el apoyo teórico suficiente en la segunda mitad de la tesis, que estudia todo esto desde el punto de vista de la praxis.

3.1. El artista y su definición

En este punto me gustaría desentrañar la típica problemática sobre la propia definición de artista y de su labor. ¿Qué significa ser artista? ¿A quién le podemos poner la calificación o la denominación de artista y a quién no? Es un dilema relativamente reciente, que en este punto intentaremos aclarar en la medida de lo posible, ya que considero fundamental para cualquier persona que se acerca al mundo del arte o que se inicia en el mismo.

Cuando en el pasado, la labor del artista era prácticamente anónima y no difería en gran medida del trabajo de cualquier otro buen artesano, no existía la problemática sobre quién era realmente artista. La profesión estaba muy clara, se trataba de un oficio y pasaba de maestro a discípulos, mediante el aprendizaje de muchos años de práctica en el taller. El aprendiz no tenía las prisas del actual estudiante de arte. Y estoy convencido de que había más humildad en la labor y más claridad en la consecución de la maestría.

Sin embargo, en los últimos siglos, la labor del creador ha ido creciendo en prestigio social y en un posible enriquecimiento económico. El modelo de artista con éxito es aquel que alcanza en vida fama y riqueza.

Ya prácticamente ha desaparecido la enseñanza del maestro-discípulo, y se ha sustituido por los sistemas académicos universitarios, o escuelas oficiales o privadas de artes plásticas. Pero la consecución de cualquiera de estos títulos no supone, en absoluto, adquirir el adjetivo de “profesional” o de “artista”, sino una especie de *garantía de conocimiento* que, en la ma-

yoría de los casos, tiene poco o ningún peso como valor dentro del mundo profesional del mercado del arte. Y, de hecho, existen infinidad de artistas con el apelativo (algo arrogante) de “autodidactas”. Y digo esto, porque he conocido a muchos artistas que se definen como tales, y sin embargo han asistido a las clases con determinados artistas, o visitados sus estudios, o leído libros o visto exposiciones de arte. En mi opinión, en el momento que alguien visita una exposición y observa los cuadros o esculturas, vídeos o performances, etc, que hay en ella, ya está aprendiendo de la labor y del conocimiento de otro artista. Pero, si es cierto, que puede no poseer un título académico que le respalde. Y es evidente que no existe ninguna universidad que pueda expedir el título de “artista”. Aunque creo que las alemanas *kunst-akademien* se acercan realmente, y sus títulos pueden tener cierto respeto dentro de, por ejemplo las instituciones o galerías de arte. Y, curiosamente, son las más contemporáneas, pero, a su vez, su funcionamiento, recuerda a los antiguos talleres en los que los maestros que compartían sus conocimientos con sus discípulos.

Hoy en día, tenemos la impresión de que cualquiera puede ser artista. Y que hoy podemos ponernos a pintar nuestro primer cuadro y en un mes ya tenemos nuestras primeras 20 obras y ya queremos montar una exposición en un buen espacio y ser “artistas”. Adquiriremos una imagen “bohemia”, frecuentaremos los bares o cafés donde van los “artistas”. Pondremos una pose interesante y la forma de expresarnos con palabras aprendidas en las últimas revistas de arte contemporáneo, copiaremos de ellas, e iremos a todas las inauguraciones de todas las galerías e instituciones, iremos ante la persona adecuada, seremos divertidos e ingeniosos e ingresaremos en la corte intelectual, en la élite del arte. Ya seremos grandes “artistas” y comenzaremos a exponer en grandes instituciones, aunque no hayamos hecho ni una sola obra sincera, interesante y propia. Esta es una caricatura del arte contemporáneo, no exenta de cierta realidad. Pero, creo y confío en que el tiempo clarifica y criba perfectamente lo que tiene calidad y lo que no la tiene. Y la historia va poniendo, poco a poco, las cosas en su sitio. Artistas que en su momento fueron muy conocidos y valorados, con el paso del tiempo, si su obra no aportó nada al arte, su nombre se difumina hasta desaparecer y viceversa.

Lo sorprendente es, que en otras labores no existen estas dudas existenciales de “*ser o no ser (un artista), esta es la cuestión*”. Todos sabemos lo que significa ser panadero. Si alguien nos dice que es panadero no nos sorprende ni lo ponemos en cuestión. Y a esto no añadiremos la típica pregunta: “¿y vives de ello?”. Es decir, todos tenemos muy claro que un panadero es aquella persona que hace pan todos los días (salvo festivos y sus correspondientes vacaciones), lo colocan en una panadería abierta al público y lo venden, o intentan hacerlo e intentan vivir de ello. Esto no significa que su pan sea muy bueno. Puede que haga un magnífico pan artesano en horno de leña, pero que su coste, por la elaboración o proceso sea elevado, o bien que por su novedad no sea del gusto de su público, y venda muy poco. Es posible que otro haga un mal pan con malos ingredientes, totalmente industrial, y lo venda todo. Pero a los dos los definiríamos como panaderos. Sin embargo, no se nos ocurriría llamar panadero a alguien que se dedica a otra cosa, pero que los fines de semana hace en el horno de su casa un magnífico pan casero e invita a comer a sus amigos. Nos sorprendería aun más si esa persona se auto-definiera de profesión “panadero”.

¿Por qué no ocurre esto en el arte? ¿Qué sucede para que nos resulte, en ocasiones, difícil definirnos como “artistas”, o definir a alguien como tal?

Realmente la “profesionalidad” en el arte está mal definida o, al menos, muy difusa. Es cierto que no podríamos decir que nuestra profesión es la de *santo, revolucionario o genio*.

Decía Vlamínck⁸¹ que *“ser pintor no es una profesión, del mismo modo que no lo es ser anarquista, enamorado, corredor o boxeador. Es un caso de naturaleza”*. Evidentemente los ejemplos que nos menciona (salvo boxeador, que los hay profesionales) no son oficios. No hay ese apartado profesional en la seguridad social. Pero sí existe el de *artista plástico*. Y si quieres vender un cuadro y realizar la factura correspondiente debes estar dentro del “sistema” y pagar los impuestos oportunos, como cualquier otra actividad económica y como cualquier otra profesión. Pero en este apartado no se añade el adjetivo de genial, bueno o malo. Es decir, se puede ser artista y ser muy malo. Pero si te dedicas a ello, todos los días, o la mayoría de tu tiempo, y lo pones en sitios donde hay un público y lo vendes, eres artista. Y si lo que haces, además es bueno, entonces estarás en el mejor camino posible. Creo que hasta aquí estaremos la mayoría de acuerdo. Hay una parte fundamental en la labor y definición de un artista que es el *oficio*.

El problema que se crea, es que existen muchísimos creadores, que no venden sus obras y que, por tanto no pueden vivir de ello y necesitan otra actividad para subsistir. Dice Ad Reinhardt⁸² que *“el arte puro no es ‘un medio para ganarse la vida’ ni ‘un modo de vivirla’*. *El arte, que es una cuestión de vida o muerte, no puede ser un arte puro o libre. Un artista que consagra su vida al arte impregna su arte con su vida y su vida con el arte”*. Sin embargo el mismo Ad Reinhardt⁸³ en otro momento dice que *“el artista es artista mientras trabaja. Cuando no trabaja no es artista. Ningún artista debe sentirse obligado a desempeñar el papel de ‘artista’*.” Pero pienso que el trabajo del artista no se limita al tiempo que está físicamente trabajando en su estudio. La vida que rodea al creador es su fuente de inspiración, de donde se nutre y que lo envuelve. No se trata de “desempeñar un papel” si el artista es sincero. La misma persona está dentro y fuera de su estudio de una forma cotidiana. Lo segundo es sumamente esquizofrénico, aunque no improbable. Decía Picasso⁸⁴: *“Cézanne nunca me habría interesado si hubiera pasado su vida como Jacques Emile Blanche, aunque la manzana pintada por él hubiese sido diez veces más bella. Lo que me interesa es la inquietud de Cézanne, los tormentos de Van Gogh, es decir, el drama del hombre. Lo demás no tiene importancia”*. Esta tópica visión, tan explotada en el celuloide, del drama del artista, de vida atormentada y bohemia, es la que ha producido la imagen arquetípica de la figura del artista, tan alejada de la realidad. Si el contradictorio y genial Picasso pensaba eso, no entiendo por qué no se cortó las dos orejas y el rabo, en un símil taurino, en lugar de vivir una vida plena de éxitos, lujo y glamour. La unión de todo ello forma al creador.

Hay un momento, en que la frontera entre lo que puede suponer una afición y lo que significa una profesión, se une y desaparece el límite. Es ahí donde puede radicar el problema de la definición de un artista. Decía Matisse⁸⁵: *“Hoy todo se hace caro para el pintor: colores, materiales, la vida misma. Si fuera un pintor joven me buscaría un trabajo con un sueldo fijo, y sería independiente y podría pintar lo que me diese la gana”*. Cuando se trata de alguien que

81. Vlamínck. Rec. de de Micheli, Mario. “Las Vanguardias Artísticas del siglo XX”. Ed. Alianza Forma. Pág. 78.

82. Ad Reinhardt. Rec. de Carlos Vidal. “Radicalismos en la producción artística contemporánea. II”. Revista Subrosa. Nº 3. Cáceres. 1990.

83. Ad Reinhardt. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 18

84. Ruiz Picasso, Pablo. Rec. de Micheli, Mario de. “Las vanguardias artísticas del s. xx”. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989. Pág. 205.

85. Matisse, Henri. Entrevistado por Russell Warren Howe, 1949. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág 82.

trabaja en otra cosa, pero que en su tiempo libre, como *hobby*, realiza alguna actividad creativa, no tendremos dudas: todo el mundo diría que es un aficionado al arte, o un *amateur*. Esta última palabra, en mi opinión, no tiene en absoluto un significado negativo, sino todo lo contrario. Pero, tenemos la sensación que para el que lo practica, tiene un sentido peyorativo que no me deja de sorprender. Si me gusta practicar un deporte como el fútbol. Y lo hago en mi tiempo libre y con mi grupo de amigos. Yo siempre diría que soy un gran aficionado al deporte del fútbol y que me encanta su práctica. Aunque compitamos en algunas pequeñas ligas locales, a ninguno de los miembros del equipo se le ocurriría decir que es un futbolista, en un sentido profesional, como su oficio. Y todo el mundo puede ver la diferencia.

Decía Gauguin:⁸⁶ “... *Estoy a punto de poner en práctica ese plan. [...] Me iré a Madagascar a vivir con una población de carácter amable, sin dinero, que vive de la tierra. [...] De una pequeña choza de troncos y árboles haré una casa confortable con ayuda de mis dos manos; cultivaré todas las cosas necesarias para alimentarme, tendré gallinas, vacas, etc.,... y en poco tiempo tendré asegurado el aspecto material de la vida. Los que más adelante quieran venir se encontrarán allí todo lo preciso para trabajar a un coste realmente bajo. Y el taller de los trópicos formará tal vez al San Juan Bautista de la pintura del futuro, fortalecido allí por una vida más natural, más primitiva y sobre todo menos podrida*”. En este texto, el pintor le plantea a Van Gogh su sueño de crear una comunidad de artistas en una isla del trópico. Creo que nadie pondría en duda que Gauguin fuese un artista, aunque trabajase la tierra y criara animales para sobrevivir. Indudablemente, todo artista necesita, como cualquier otro ser humano, tener sus necesidades básicas cubiertas. Sólo así se puede crear, ya que un artista muerto tan sólo puede crear humus. Y, si no tienes los medios, uno debe buscarlos, y después crear. Pero, en la vida de Gauguin, como en la de tantos artistas, el trabajo “alimenticio” era sólo un medio para conseguir un fin. Y el fin es poder crear.

Pienso que en esta cuestión hay dos factores fundamentales a tener en cuenta en cualquier profesión: la experiencia (tiempo invertido en formación y en la práctica del oficio) y la dedicación (el tiempo que uno le dedica diariamente). En el caso del arte hay otro factor a tener en cuenta: la vocación. La vocación se define como la “*inclinación a cualquier estado, profesión o carrera*” o “*Inspiración con que Dios llama a algún estado, especialmente al de la religión*”. Decía Oscar Domínguez⁸⁷ que “*si se pinta en serio, es a vida o muerte*”. No se entiende a un artista que no ame su labor y no crea en su trabajo. De la misma manera que no se entiende un sacerdote sin vocación y sin fe. Pero una persona, por muy religiosa que sea, por mucha vocación que tenga y mucha fe que posea, eso, no significa que se convierta en sacerdote y pueda ejercer como tal. Son cualidades imprescindibles pero no suficientes. Dicha persona debe adquirir los conocimientos necesarios y consagrar su vida a ello.

El arte no tiene el ritual religioso ni es una cuestión de fe. Pero no deja de tener ciertos paralelismos que vienen de tiempos muy remotos.

La experiencia o conocimiento, la dedicación y la vocación son factores fundamentales para poder ser considerado un artista. Y cuánto más posea de estos tres elementos, más claramente podrá ser considerado como tal. A esto hay que añadir dos cualidades necesarias para llegar a ser un buen artista: la sensibilidad y la creatividad.

86. Gauguin, Paul. (en una carta a Van Gogh). Rec. Rewald, John. “*El Post-impressionismo*”. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1982. Pág. 309.

87. Domínguez, Oscar. Rec. de Vicente Aguilera Cerni. “*Iniciación al arte español de postguerra*”. Ed. Península. Pág. 88.

Como ya hemos dicho, el problema para la definición o distinción entre un artista profesional y un aficionado al arte se da en la franja intermedia, donde la frontera se diluye. Dice Chema Cobo⁸⁸, con la ironía que le caracteriza: *“El artista es el que tiene el mejor empleo al que pueda aspirar”*. Pero, ¿qué ocurre cuándo una persona desempeña algún trabajo para sobrevivir económicamente y el resto de su tiempo lo dedica al arte? ¿Es artista aquella persona que, aunque realice exposiciones no venda nada? ¿Puedo considerar que expongo mi obra si la muestro a mi círculo de amigos? ¿Se puede ser artista y no realizar exposiciones?

Un artista puede ser considerado como tal y no vender absolutamente nada. Creo que es evidente que la calidad de un artista no se mide por el número de cuadros que vende, ni por su precio. La cotización de la obra de un artista, dentro del comercio del arte se halla acogida a las reglas del mercado. Y éstas no siempre reflejan un valor unívoco e inalterable. Dicho valor puede subir o bajar y está sujeto a muchos factores de negocio que, a menudo, poco tiene que ver con la calidad de la obra o del artista. Pero si influye el prestigio o notoriedad que el autor pueda tener. El ejemplo más famoso y recurrente del gran genio de la pintura que no vendió prácticamente nada en vida es el caso de Van Gogh. Pero en estos casos, o tienes un hermano que dirija la mejor galería del mundo y te pague todos tus gastos, o eres rico y no necesitas ganar dinero para vivir, o necesitas trabajar en algo con lo que puedas sobrevivir. Este último caso es el más habitual. Pero si uno quiere dedicarse al arte, debe escoger un trabajo que permita compatibilizarlo con la exigente labor del creador. Debe renunciar a otras muchas cosas para poder trabajar diariamente en su estudio. Y el trabajo diario de un artista no es sólo ejecutar las obras. Es mucho más amplio. Esto requiere de mucho sacrificio. Pero hay que tener en cuenta que cuanto menos tiempo podamos dedicar al arte, más nos acercaremos a la frontera del aficionado y viceversa. Es decir, hay una relación directa entre dedicación y oficio. Lo ideal es si podemos hacer de nuestra afición nuestra profesión. Pero esto también es reversible.

Todo ser humano es un artista potencial. Todo ser humano tiene un conocimiento, una habilidad, una sensibilidad y creatividad. Herbert Read⁸⁹ afirma que *“en todo lo relacionado con la educación de los niños el que el impulso estético es natural hasta cerca de los once o doce años, o sea, que hasta esa edad los niños poseen un sentido instintivo de las armonías de los colores, de composiciones y construcciones imaginativas con ellos. Luego, como generalmente se crece, con la irrupción de la pubertad estas facultades ceden terreno al juego de las facultades más lógicas con sus correspondientes actividades, que reemplazan y excluyen las estéticas. Creo que podríamos aceptar la teoría de que todos los niños empiezan a vivir con todo el equipo físico o sensitivo necesario para hacer de todos ellos unos artistas”*. La diferencia consiste en que los artistas mantienen la curiosidad y la capacidad creativa. Y la desarrollan con la práctica. Y el resto de seres la abandonan en pos de otros intereses, con la consiguiente atrofia de dichas facultades. El artista o el creador, sigue manteniendo, de alguna manera, esas cualidades infantiles. Decía Brancusi⁹⁰ que *“cuando dejamos de ser niños ya estamos muertos”*. O esta otra

88. Cobo, Chema.. *“Amnesia” (últimos 896 aforismos del artista)*. Cubierta ilustrada del autor. 1999. Cáceres. Galería bores & mallo en coedición con editora regional de extremadura. encuadernación rústica ilustrada con solapas. 8ª. 132 páginas

89. Read, Herbert. *“Arte y sociedad”*. Ed. Península. Barcelona, 1977.

90. Brancusi. Rec. de Read, Herbert. *“Arte y sociedad”*. Ed. Península. Barcelona, 1977.

comparación que hacía André Breton⁹¹, con un colectivo de similares características a la de los niños: *“Me pasaría la vida entera dedicado a provocar las confidencias de los locos. Son gente de escrupulosa honradez, cuya inocencia tan sólo se puede comparar a la mía”*.

Siguiendo esta reflexión, encontramos esta otra de André Malraux⁹²: *“Presentimos que si bien el niño es frecuentemente artista, no es nunca un artista. Es poseído por su talento; no lo domina. Incapaz, hasta llegar a la adolescencia, de mantener en una serie de dibujos aquello que demuestra la calidad de uno de ellos, es pintor en el mismo sentido que el soñador es poeta... El artista pretende no perder nada nunca, cosa que el niño jamás intenta. El niño sustituye el milagro a la maestría”*.

Cada persona tiene cualidades particulares y diferentes. Cada una de ellas posee una especial predisposición para realizar con facilidad una determinada tarea y menos habilidad para otras. Esto nos hace, afortunadamente diferentes. Pero estoy convencido de que todas y cada una de las cualidades que puede tener un ser humano, son susceptibles de ser desarrolladas. Evidentemente, si por ejemplo uno es muy bajito, no sería lo más adecuado que quisiéramos dedicarnos profesionalmente al baloncesto. Pero, si así fuese, si le dedicásemos el tiempo suficiente desarrollaríamos cualidades y habilidades que nos permitirían jugar muy bien al baloncesto y disfrutar con ello. De la misma forma pienso que cualquier ser humano puede desarrollar la habilidad técnica, su capacidad creativa y su sensibilidad. Hay personas con inclinaciones más claras y con habilidades específicas que son innatas o genéticas. Pero dichas cualidades se pueden desarrollar y también se pueden atrofiar, como puede ocurrir con nuestros músculos. Es el mismo Vang Gogh⁹³ el que nos dice: *“Así pues, había llegado a ser un artista no porque hubiese mostrado dotes precoces o un interés temprano por las cuestiones artísticas, como es el caso de la mayoría de los artistas, sino más bien porque quería pintar y porque intuía que la dedicación, la paciencia y la tenacidad ayudarían a encontrar el camino de su expresión”*.

3.2. El artista y su espectador

Una vez aclarado el apartado anterior, iniciaremos el estudio sobre el proceso de comunicación en el arte. La relación entre artista y el espectador a través de la obra. Para entender el proceso creativo hay que conocer las claves fundamentales que producen la comunicación y la emoción ante la contemplación plástica. El arte como lenguaje.

Como hemos visto en el apartado anterior, la existencia de un artista no depende de que este realice exposiciones. Pero si llevásemos al extremo la ausencia de público, la carencia sería esencial. Es decir, un artista sin público no es un artista completo. Sería algo parecido a considerar como una vida a un simple óvulo no fecundado. Para que exista vida, tiene que ser fecundado por el correspondiente espermatozoide y formar el cigoto, que puede ser considerado el estado primigenio de una nueva vida. Un creador absolutamente aislado, trabajando en su estudio como un eremita, sin que nadie conozca sus obras ni sepa de su labor,

91. Breton, André. Rec. de Micheli, Mario de. *“Las vanguardias artísticas del s. xx”*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989. Pág. 315

92. Malraux, André. *“Psychologie de l'art”*. Ed. Alber Skira. Gêneve. 1948.

93. Rec.Rewald, John. *“El Post-impresionismo”*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1982. Pág. 22.

difícilmente será considerado artista. Puede que dicha persona sea un genial creador, pero si no existe el espectador y si en un futuro nadie llega a conocer su trabajo, obviamente jamás podrá ser considerado artista ni reconocida su labor. Pero por otro lado, la calidad de un artista no se mide sólo por el éxito que tenga ante el público. Decía Sir Joshua Reynolds⁹⁴ que *“los que buscan el aplauso de sus contemporáneos deben contar con el olvido de la posteridad”*. Aunque la historia nos demuestra que en multitud de casos esto no es así. Y Edgar Degas⁹⁵ afirmaba que *“hay una clase de éxito que no se distingue del fracaso”*.

John Barth⁹⁶ afirma que *“un artista puede ser históricamente notable sin ser especialmente bueno. [...] Lamentablemente es una desgracia de muchos, muchos escritores publicados, quizá de la mayoría, el no ser especialmente buenos o particularmente importantes. Y es la fortuna de unos cuantos el ser artísticamente excelentes e históricamente significativos. Puesto que el arte es largo y la vida breve éstos son los escritores (si podemos nombrarlos) a quienes debemos prestar atención prioritaria”*. Este comentario no debe desalentarnos de nuestra labor como creadores, sino todo lo contrario. Y, por otra parte no difiere de cualquier otra labor o profesión.

En esta relación entre el artista y el público hay multitud de opiniones enfrentadas. Ernst Kris⁹⁷ afirma que *“para el artista el público no es necesario. Mientras el artista crea, en el estado de inspiración, él y su obra son uno. Cuando contempla el objeto desde fuera lo ve en su papel de público”*. Y en el mismo texto Kris añade: *“Los artistas tienen más tendencia que otros a renunciar al reconocimiento público en favor de su trabajo. Su búsqueda no tiene que ser necesariamente la aprobación de muchos, sino la respuesta de algunos. No obstante, la respuesta de reconocimiento le es esencial para reafirmar su propia creencia en su obra y para restablecer el equilibrio que el proceso creador pudiera haber perturbado. La respuesta de otros alivia la culpa del artista”*. Pienso que esa renuncia al reconocimiento, se debe a que el artista disfruta con su labor y en ella se ve ya recompensado. Y más que aliviar ese sentimiento de “culpa”, lo que alivia es la duda por la que, en ocasiones, el trabajo solitario del creador atraviesa. Es uno de los mayores enemigos del creador: la duda o la pérdida de fe en su propia obra. Pero ese sentimiento de crisis suele ser pasajero y desemboca en una nueva ola creativa y suele ser un avance en progresión. Pero, en casos extremos puede ser una crisis profunda, que termina en un abandono.

Por el contrario Hegel⁹⁸ dice que *“el artista pertenece a su tiempo, vive sus costumbres y sus hábitos, comparte sus concepciones y representaciones... Además, hay que decir que el poeta crea para el público y, en primer lugar, para su pueblo y su época, los cuales tienen derecho a exigir que una obra de Arte sea comprensible al pueblo y cercana a él”*. Sin duda, como ya hemos visto en apartados anteriores, el arte contemporáneo se ha alejado del público mayoritario. Se establecen códigos más complejos que requieren un conocimiento previo y profundo en muchos de los casos. Y requiere no tener prejuicios o esquemas del arte de tiem-

94. Reynolds, Sir Joshua. (Citado por Fuseli en la Real Academia en 1820). Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 81.

95. Degas, Edgar. (Contado por Jean-Louis Forain a Daniel Halévy. Noviembre de 1930). Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 81.

96. Barth, John. Artículo “Postmodernismo revisado”. Revista El Paseante. Nº 14. 1989.

97. Kris, Ernst. “Psicoanálisis y Arte”. Ed. Paidós. Buenos Aires.

98. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Rec. de Micheli, Mario de. “Las vanguardias artísticas del s. xx”. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989.

pos pasados. Lo mismo ha ocurrido en la ciencia. La gente puede admitir la utilización de las nuevas tecnologías y los avances de la ciencia, pero en ocasiones, no admiten los avances del arte.

El artista Joaquín Torres García⁹⁹ nos comenta al respecto: *“Nada tiene, pues, de extraño que el público rechace los nuevos valores de la plástica y ría ante obras muy respetables. Ríe su propia ignorancia. Pero vuelvo a decir: la culpa no es suya. [...] Todo lo que apasiona al público (tratándose de pintura o escultura) es siempre la imitación. Imitación o descripción: desarrollo de un tema dado, emotividad, sentimiento, expresión. Estos, para el público, son los verdaderos valores que considera en las artes plásticas; es como decir que no considera ningún valor plástico auténtico”*. Y Torres García¹⁰⁰ añade en el mismo texto que *“a esos que se ríen o se indignan habrá que decirles: sean ustedes consecuentes, y si usan el auto y la radio, si escriben a máquina, si se aprovechan de todas las invenciones modernas, ¿por qué quieren el arte académico? En todo caso, usen ustedes la vela en vez de la electricidad para alumbrarse, y vayan en coche de caballos y viajen en barcos de vela”*.

Decía Ortega y Gasset¹⁰¹ que *“si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decir que sus resortes no son genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que otros, pero, que evidentemente, son distintos”*. Esa diferencia de la que habla Ortega y Gasset, pienso que radica en las cualidades que un artista debe poseer: una especial intuición o sensibilidad ante la realidad, creatividad y la habilidad o conocimientos necesarios para dar cuerpo objetual o formal a sus ideas. El resto es la mitología y literatura generada alrededor de lo que significa su figura. Decía André Lhote¹⁰² que *“el ingrato papel del creador consiste en ofrecer al mundo algo que jamás pensó nadie exigir pero que, una vez ofrecido, se convierte en indispensable”*. El problema de la *ininteligibilidad* del arte contemporáneo radica en la complejidad de sus códigos. Como ya vimos, el arte, como instrumento de comunicación o lenguaje, precisa del conocimiento de sus códigos para que puede existir una transmisión entre el emisor creador y el receptor de sus imágenes. Esto es un problema de educación y de formación del gran público. Cuanto mayor es el nivel cultural de las personas, y mayor es su formación específica acerca del arte contemporáneo, mayor y más fluida es su reacción y sus estímulos respecto a éste. Si el sistema educativo fomentara mucho más las asignaturas correspondientes a esta rama, así como las visitas a museos de arte contemporáneo y exposiciones, el arte se volvería mucho más inteligible. Decía Susan Sontag¹⁰³ respecto al público que observa: *“En términos estrictos, la contemplación hace que el espectador se olvide de sí mismo: el objeto digno de contemplación es aquel que, en la práctica, aniquila al sujeto perceptor.”*

Es un hecho que movimientos artísticos incomprensidos y rechazados por sus contemporáneos, con el paso del tiempo, su observación cotidiana y su estudio, lleva a toda la sociedad a asimilarlo con total normalidad, e incluso hacerlo suyo. Hoy en día podemos ver,

99. Torres García, Joaquín. *“Universalismo constructivo”*. Ed. Alianza Forma. Pág. 176

100. Torres García, Joaquín. *“Universalismo constructivo”*. Ed. Alianza Forma. Pág. 179

101. Ortega y Gasset, José. *“La deshumanización del arte y otros ensayos de estética”*. Prólogo Valeriano Bozal. Colecc. Austral. Madrid Espasa-Calpe, 1987

102. Lhote, André. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 20.

103. Sontag, Susan. *“La estética del silencio”*, en *“Estilos Radicales”*, (traducción Eduardo Goligorsky). Ed. Taurus. Madrid, 1997.

como algo cotidiano, unas cortinas inspiradas en las obra de Mondrian, logotipos inspirados en Miró, o alfombras con obras de Malèvich.

El mismo Malèvich,¹⁰⁴ en su manifiesto suprematista, comenta: *"Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los críticos y el público se quejaron: 'se perdió todo lo que habíamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos ante nosotros no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco!'. Y buscaban palabras 'aplastantes' para alejar el símbolo del desierto y para reencontrar en el 'cuadro muerto' la imagen preferida de la 'realidad', 'la objetividad real' y la 'sensibilidad moral'. La crítica y el público consideraban a este cuadro incomprensible y peligroso... Pero no se podía esperar otra cosa"*.

Sobre este tema matiza André Malraux¹⁰⁵: *"Llamo artista al que es sensible a las intenciones específicas de un arte; los demás no se enteran más que de su valor sentimental. No existe esa persona 'que no entiende de música': a unos les gusta Mozart y a otros las marchas militares. No existe esa persona 'que no entiende de pintura': a unos les gusta la gran pintura y a otros les gustan los cuadros con gatitos metidos dentro de una cesta... La diferencia entre los dos grupos está en que para el segundo el arte es la técnica de la expresión sentimental"*. Pero en esta disertación, Malraux compara el conocimiento (entender o no) con el gusto. Y como hemos comentado en apartados anteriores, el gusto se puede educar mediante el conocimiento. El hecho de que uno tenga desarrolladas en mayor medida las papilas gustativas no le convierte en *sommelier*. Significa que posee una facultad necesaria, pero no suficiente. Necesita del conocimiento que es el fruto de una buena formación.

A pesar de esta incomprensión, la sociedad, por lo general, respeta y admira el trabajo y a la figura del artista. Dice Ernst Kris¹⁰⁶ que *"la posición social especial garantizada por la mayoría de las sociedades, a los que ejercen ciertas artes, descansa sobre dos bases: la admiración por la habilidad y el respeto a su inspiración"*. A esto habría que añadir, en caso de que sea un artista con "éxito", el prestigio que supone la fama y la posición económica que normalmente esto conlleva. La admiración de que el objeto que sale de sus manos se puede convertir en un alto valor de cambio. La mayoría de los artistas emergentes trabajan y luchan en pos del "éxito". Pero este concepto es bastante relativo, ya que se define como *"resultado feliz de un negocio, actuación, etc"*. Y la felicidad es un concepto tan etéreo como el del propio arte.

Si escogemos la acepción del "negocio", sería más sencillo: obtener beneficios económicos. Pero, sin duda, aunque contribuye a la felicidad, no la proporciona. Contaba el pintor Torres García¹⁰⁷: *"Un buen señor me dice: es preciso que usted haga cosas que gusten al público. Usted tiene una familia que sostener, etc. Yo pienso: es cierto. Y me pregunto: ¿qué hay que pintar para interesar al público? Pintorescos paisajes naturalistas, bien reales, hermosas mujeres poco vestidas, es decir, darle aquello que a él le gusta ver y tocar en la realidad. Algo en relación con la vida que hace, con el ambiente en que vive. Y veo inmediatamente que eso que él quiere no tiene nada que ver con la pintura"*.

104. Malèvich, Kasimir. Rec. Micheli, Mario de. *"Las vanguardias artísticas del s. xx"*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989. Pág. 386.

105. Malraux, André. Prólogo *"The Conquerors"*. Translated by Winifred Stephens Whale. Ed. Beacon Press. Boston. 1956.

106. Kris, Ernst. *"Psicoanálisis y Arte"*. Ed. Paidós. Buenos Aires.

107. Torres García, Joaquín. *"Universalismo Constructivo"*. Ed. Alianza Forma. Pág. 84.

El mismo Torres García¹⁰⁸, en el mismo texto, nos comenta: *“Si usted saca del agua al más fuerte de los peces, se muere irremediabilmente. [señalando los muros con pinturas]. Esto es para mí el mar, y yo soy fuerte en él, aunque sea débil en todo lo demás”*. Esa seguridad en el medio, es la que debe tener un artista, y ella le hace fuerte. Le fe en tu propio trabajo, acompañada de la seguridad que da el profundo conocimiento producido por una sólida formación y una larga experiencia. Eso nos hace fuertes y nos permite desplazarnos con comodidad y rapidez en nuestro mar que es el arte. Y para ser un buen artista se debe amar este mar. Decía Manet¹⁰⁹ que *“hay que tener algo que decir -si no, más vale colgar los pinceles-. No serás pintor de verdad si no amas la pintura por encima de todo, y no es bastante saber lo que haces: tiene que emocionarte”*.

3.3. El aprendizaje

Para dominar ese lenguaje es fundamental el estudio de su “idioma”. Es la fase de aprendizaje, en donde se elabora la base o cimientos para la creación. El estudio del medio y su desarrollo. Analizaremos el proceso de formación de un artista. Sus necesidades técnicas y su práctica en el medio creativo.

Comenta Albert Camus¹¹⁰: *“La creación es la más eficaz de todas las escuelas de la paciencia y la lucidez. Es también el testimonio transformador de la única dignidad del hombre: la rebelión tenaz contra su condición, la perseverancia en un esfuerzo considerado estéril. Exige un esfuerzo cotidiano, el dominio de sí mismo, la apreciación exacta de los límites de lo verdadero, la medida y la fuerza. Constituye una ascesis. Todo eso ‘para nada’, para repetir y patelear. Pero quizá, la gran obra de arte tiene menos importancia en sí misma que en la prueba que exige al hombre y la ocasión que le proporciona de vencer a sus fantasmas y de acercarse un poco más a su realidad desnuda”*.

Como hemos comentado en los apartados anteriores, la formación es uno de los elementos fundamentales para la consolidación de cualquier artista. Y la calidad del creador dependerá de que ésta sea la adecuada o no. Una mala formación generará un artista pobre, con carencias que se verán reflejadas en su trabajo y en su personalidad.

Cuando hablo de formación, no sólo me refiero a que éste haya recibido una enseñanza reglada en cualquier academia o universidad. Obviamente existen artistas *autodidactas*. Pero puede suceder lo que comentó irónicamente John Constable¹¹¹ cuando preguntó: *“¿Es usted autodidacta? Su maestro es un ignorante”*.

Cuando hablo de *formación* me refiero a la adquisición del conocimiento teórico y práctico suficiente y necesario para que el creador pueda desarrollar su labor. Y este conocimiento se puede adquirir (además de en los centros especializados) por multitud de vías: la lectura, la visita de exposiciones, galerías, museos, ferias de arte, el contacto con otros artistas, la utilización de las nuevas tecnologías, el estudio de materias complementarias, el estudio empí-

108. Torres García, Joaquín. “Universalismo Constructivo”. Ed. Alianza Forma. Pág. 25.

109. Manet, Edouard. (Carta al joven G. Jeannot. 1882). Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 39.

110. Camus, Albert. “El mito de Sísifo”. Ed. Alianza Losada.. Barcelona. 1988. Pág. 151.

111. Constable, John. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 40.

rico, etc. Es decir, el artista necesita adquirir una cultura básica en la materia. Y siempre será susceptible dicha cultura de ser ampliada. Cuentan del gran maestro Ingres¹¹² que a la edad de ochenta y seis años se disponía a copiar un detalle del Giotto. Alguien preguntó que por qué lo hacía, e Ingres contestó: “*Para aprender*”.

La eterna polémica es si los centros oficiales (como son las Facultades de Bellas Artes) imparten la formación necesaria y correcta, o, si por el contrario dan una incorrecta formación.

La actual estructura universitaria en España presenta, por lo general, algunas carencias en la programación. Esto lo demuestran los resultados respecto a la *profesión* dentro de las artes plásticas: de cada promoción de nuevos licenciados salen contados artistas. Faltan más medios materiales y humanos. La masificación impide que la relación entre profesor y alumno sea la adecuada. Ya que, debido al objeto de estudio, sería necesaria una reducción de números de alumnos para que se pueda aplicar la enseñanza personalizada que la materia requiere. La solución a este problema es sencilla: más recursos humanos, más profesorado y más medios materiales y técnicos. Pero eso significa destinar un mayor presupuesto por parte de los gobiernos. Y la Cultura siempre es “deficitaria” a corto plazo, pero trae incalculables beneficios a la sociedad con el tiempo. También se pueden aplicar soluciones con una selección más específica del alumnado, como se hacen en otros países europeos en los que se ha demostrado más éxito en el método. También una selección más rigurosa del profesorado, que la nueva ley de excelencia universitaria nos puede aportar. Pero a pesar de sus déficits, estoy convencido de que es el medio de formación más adecuado y completo para un futuro artista. A esto hay que añadir la dificultad de poder vivir de ello, dada la precariedad histórica del mercado del arte en nuestro país y la falta de apoyo y criterio de las instituciones.

Pero, dentro del ámbito profesional del arte contemporáneo, hay una corriente muy poderosa y muy crítica respecto a la enseñanza académica impartida (salvo algunas excepciones, como es la Facultad de Bellas Artes de Cuenca) en las distintas facultades de Bellas Artes, y un desprestigio de la titulación obtenida en las mismas. Y esto es fruto del alejamiento del programa impartido en las distintas facultades, con los nuevos modelos, técnicas y conceptos que se utilizan en el arte contemporáneo. Es decir, según esta corriente, la enseñanza académica está completamente alejada de la realidad profesional, y está aplicando modelos absolutamente obsoletos y anclados en el pasado.

No tenemos más remedio que ir actualizando los modelos al progreso del arte y de la sociedad. Este esfuerzo es permanente. Y poco a poco se van viendo sus frutos.

Algunos artistas y teóricos niegan la posibilidad de establecer métodos de aprendizaje en el arte. Afirmaba Ensor¹¹³: “*Repruebo todo amaneramiento, método o modelo y todas las medidas, semimedidas o la enseñanza forzada. Todas las reglas, todos los cánones artísticos vomitan muerte*”. Si conocemos la obra de Ensor, evidentemente nos encaja con su comentario. Por eso hay que señalar la necesidad de personalización en la formación de cualquier artista. Dado el carácter expresionista de este artista, la escueta técnica que empleaba, alejada de todo tipo de virtuosismo técnico, y llena de una fuerza *primitiva*, cualquier imposición de método técnico o teórico podría incluso llegar a ser perjudicial en su formación. Es decir, el

112. Jean Auguste Dominique Ingres. (Montauban, 29 de agosto de 1780 – París; 14 de enero de 1867). Citado por Boyer D'Agen. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 38.

113. Ensor, James. Rec. de Micheli, Mario de. “*Las vanguardias artísticas del s. xx*”. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989.

método adecuado depende del carácter del artista. O lo que decía Tolstoi¹¹⁴ cuando afirmaba: *“La enseñanza de las escuelas termina donde comienza ‘la pincelada’, es decir, donde empieza el arte”*. Pero hay una formación básica que, evidentemente requiere un método, aunque sea personal e intransferible. Y el buen docente es aquel que sabe aplicar el método adecuado para cada alumno, y sabe rescatar y potenciar lo mejor de cada uno. Decía Ramón Rogent¹¹⁵ a su entonces alumno Joan Ponc: *“Lo que no se puede enseñar ya lo tienes; aprenderás lo poco que se puede aprender”*. Creo que lo que se puede aprender, si se tiene inquietud y curiosidad, es inmenso, e imposible de abarcar en una sola vida.

Dice Ad Reinhardt¹¹⁶ que *“la tradición artística muestra al artista aquello que ya no se puede hacer”*. El concepto de *originalidad* (del que hablaremos en el apartado 3.6. El Estilo) se le ha impuesto al creador contemporáneo como cualidad *sinecuanum*. Hoy en día, se le exige al artista que presente una obra original, con alguna particularidad específica, o que aporte algo nuevo dentro del panorama general. Esto significa trabajar bajo una presión muy fuerte que suele producir una tremenda ansiedad o una desesperada frustración. Pero este fenómeno es relativamente reciente. Y es fruto de una sociedad que devora con ansiedad todo lo que surge, se aburre de todo lo que toca y necesita de una permanente novedad que la divierta. Es el consumo frenético también en la cultura. La cultura y el arte es el reflejo de su sociedad.

Francesco Poli¹¹⁷ afirma que *“el sistema del mercado del arte, expresión de la nueva sociedad industrial, con su condicionamiento comercial, la actividad frenética y la ideología del éxito, si es la causa histórica de la decadencia de las academias, al mismo tiempo ha sido y es el estímulo que hace brotar las ilusiones, las esperanzas y las inevitables frustraciones en muchos jóvenes; la mayor parte de ellos desaparecerán de la escena artística sin una profesión concreta, con un bagaje de amarguras y rencores, que arrastrarán consigo toda su vida, y con la conciencia de haber sufrido una burla de la sociedad en la que soñaban afirmarse como ‘artistas’, más o menos, como hijos privilegiados.”*

En relación a las teorías y métodos de formación, Paul Klee¹¹⁸, nos regala una afirmación algo más flexible, cuando dice: *“La teoría es una ayuda de la claridad; tenemos leyes, pero también tenemos la posibilidad de alejarnos de ellas. Quien siga las reglas con demasiado rigor se perderá en un campo baldío. Se puede cambiar el punto de vista y también las cosas. Como quiera que sea el movimiento libre es casi un deber moral. Siempre se puede representar algo sólo interesándose en la norma. Pero con esto el artista no cumple con su deber, pues la finalidad de un cuadro es hacernos felices”*. Este concepto de “felicidad” de Klee lo podemos traducir también como *producir una emoción o una reflexión* en nosotros. En esta exégesis, Klee plantea la existencia de las normas, pero también, la posibilidad de transgredirlas. Pero el conocimiento de las mismas permite una transgresión consciente y amplía el bagaje teórico necesario para el futuro artista. Como decía Chema Cobo¹¹⁹: *“La autoafirmación se hace*

114. Tolstoi, Lev, *“¿Qué es el arte?”*. Ed. Nexos. Barcelona, 1992.

115. Rogent, Ramón. (Refiriéndose a su alumno Joan Ponc). Rec. de Corredor-Mateos, José. “Joan Ponc”. Colección Artistas Españoles Contemporáneos. Ed. Ministerio de Cultura y Ciencia. Bilbao. 1974.

116. Ad Reinhardt. Rec. de Carlos Vidal. “Radicalismos en la producción artística contemporánea. II”. Revista Subrosa. Nº 3. Cáceres. 1990.

117. Poli, Francesco. “Producción Artística y Mercado”. Ed. Gustavo Gili. Pág. 37

118. Klee, Paul. Rec. de Micheli, Mario de. *“Las vanguardias artísticas del s. xx”*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989. Pág. 116.

119. Cobo, Chema. Entrevista grabada con Jesús Algovi en su estudio de Tarifa, en 1990.

siempre de forma negativa: nunca sabes realmente lo que quieres, pero sí vas definiendo lo que no quieres, ante lo cual, ahí queda la definición". Es decir, que en muchas ocasiones se avanza por la negación de lo aprendido. Pero para que exista ese avance, es necesario adquirir el conocimiento, mediante el estudio, de aquello que sabremos rechazar y que nos hará avanzar de una forma más segura. Por tanto hay que conocer la materia para poder juzgarla. Pero, hay ocasiones que la claridad del rechazo es tal, que no necesitamos profundizar en el hecho para llegar a una certera conclusión. Si vemos un excremento, no necesitamos probarlo para saber que no nos gusta. Pero sí es necesario tener el conocimiento suficiente como para poder reconocerlo mediante la información que nos llega a través de nuestros sentidos, que nos permita definirlo como tal y distinguirlo de las demás cosas.

Decía Torres García¹²⁰: *"La razón es que al oficio o arte va siempre unido algo que no lo es. En este caso ya aprenderemos lo que no debemos aprender y que irremisiblemente nos desviará de nuestro camino. ¿Y cómo fijar el límite de un oficio o arte? [...] Pues la academia no enseña, como debiera ser, una técnica absolutamente objetiva, sino que, por el contrario, la descuida en parte, para enseñar una técnica con vistas a una realización dada. [...] Las obras más profundas y vivientes son aquellas en las que el oficio o el arte no ha matado lo inédito del artista"*. Pero, a pesar del peligro que toda enseñanza puede causar, aquí no se niega la necesidad de adquirir el conocimiento técnico y teórico que permita desarrollar el talento de cada artista. Hay que buscar los métodos que no dañen la creatividad y la personalidad propia de cada joven artista, sino que la fomenten y fortalezcan. En relación a esto, y desde un planteamiento casi opuesto a los anteriores, Sir Joshua Reynolds¹²¹ afirmaba: *"Se puede dar como máxima que todo aquel que no se deja guiar más que por sus inclinaciones ha terminado sus estudios al momento de comenzarlos. Hay que luchar contra la vulgar y falsa opinión que las reglas son las cadenas del genio. no encadenan más que al hombre sin talento; son como esas armaduras que adornan y protegen al fuerte, pero deforman y aplastan al débil que pretenden amparar."*

Afirma Genaro Lahuerta¹²² que *"cuanto mayor rigor se tuvo en el dibujo, de mayor libertad se gozará después"*. En esta misma línea de pensamiento, Francisco Echauz¹²³ dice que *"igual que sería ridículo que un niño condujese un avión antes de aprender a andar, no tiene sentido que un artista se niegue a dibujar un objeto real antes de llegar a otro ámbito."* Estoy de acuerdo con esta afirmación. Pero, a esto añadiría que no se puede pretender pilotar un avión por el mero hecho de saber andar. Es decir, el aprender a dibujar un objeto real es el escalón más básico en el proceso de aprendizaje. Y es un grave error, si limitamos todo nuestro proceso de aprendizaje a ello. Decía Su T'Ung-Po¹²⁴ (1.036 - 1.101) que *"es de niños creer que el arte consiste en imitar. Pero limitarse exclusivamente al colorido y a las expresiones produce un arte grotesco. Hay diferencia entre la sencillez y la ignorancia. No es necesario ser violento para ser sincero"*. Si sustentamos toda nuestra formación en saber reproducir la realidad, sería algo como si toda la formación de un matemático se basara en aprender a sumar. Y si uno accede a la universidad y quiere cursar la carrera de ciencias exactas, no le van a enseñar a sumar,

120. Torres García. "Universalismo Constructivo". Ed. Alianza Forma. Pág. 53.

121. Reynolds, Sir Joshua. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 32.

122. Lahuerta, Genaro. A. M. Campoy. "Genaro Lahuerta". Colecc. Artistas españoles Contemporáneos. Ed. M.E.C. Pamplona, 1973.

123. Echauz, Francisco. Conferencia impartida en el I Congreso de Dibujo del Natural, organizado por la Universidad de Granada en 1990.

124. Su T'Ung-Po. Rec. e Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 70

restar y multiplicar. Ese conocimiento básico se le presupone. Y si un estudiante se licencia en medicina y se convierte en médico, nadie se pondría en sus manos si su sabiduría en medicina se limitase al conocimiento médico acumulado hasta el siglo diecisiete. Nadie aceptaría que le pusieran sanguijuelas y le realizaran una sangría para eliminar una migraña. O saldríamos huyendo de la consulta si escuchamos que nuestro médico no sabe lo que es una radiografía... Pero, ¿por qué ocurre esto mismo en el arte y nadie se asusta? ¿Es lógico que en muchas facultades de Bellas Artes no estén presentes asignaturas sobre técnicas que se emplean en el arte desde hace más de medio siglo? Evidentemente, el arte evoluciona mucho más rápidamente que sus instituciones. Y es esa entropía natural la que precisa de una constante entalpía que genere nuevos ordenes, que se acerquen y se justifiquen en su realidad contemporánea. Pero es muy sencilla la crítica o el rechazo. Lo más difícil es plantear soluciones y que éstas se lleven a la práctica y funcionen. Es un camino, a menudo largo y lento. Y puede que cuando se haya conseguido el reto, ya los objetivos hayan quedado nuevamente obsoletos. Esto se denomina *progreso*.

3.4. La sensibilidad en el arte

Los anteriores apartados nos han ayudado a plantear las bases para definir una cualidad fundamental para la praxis y para la contemplación o disfrute del arte: la sensibilidad. Estudiaremos su definición, como cualidad innata, así como la posibilidad de su desarrollo mediante el ejercicio. Cualidad que se le presupone a un artista. Por tanto, es importante tratar de definirla y de describir sus características.

La sensibilidad (del latín *sensibilis*, -atis) se define en el diccionario como:

1. Facultad de sentir, propia de los seres animados. 2. Propensión natural del hombre a dejarse llevar de los afectos de compasión, humanidad y ternura. 3. Cualidad de las cosas sensibles. 4. Grado o medida de la eficacia de ciertos aparatos científicos, ópticos, etc. 5. Capacidad de respuesta a muy pequeñas excitaciones, estímulos o causas. 6. Especial susceptibilidad para emociones o sentimientos. En psicología: receptividad para las impresiones sensoriales a partir de los estímulos físicos que constituye el fundamento originario del conocimiento. Y se denomina *sensibilidad artística* a la dotada para la percepción de valores estéticos en las obras de arte.

Todos sabemos que la sensibilidad es la facultad de percibir a través de los sentidos. Y la sensibilidad artística es la capacidad de percibir a través de los sentidos las distintas sensaciones y sus matices que se hayan en las obras de arte. Pero también, la capacidad de poder vislumbrar los distintos estratos de belleza y sublimidad de la que está impregnada la realidad que nos rodea. Es una cualidad necesaria para el artista, el crítico de arte, el galerista o para cualquier amante del arte o coleccionista. Es decir, es una cualidad necesaria para la contemplación y disfrute del arte.

Obviamente, el que convierte de ello su *profesión*, necesita desarrollar al máximo esta cualidad, y potenciarla mediante el conocimiento. También es evidente que la naturaleza nos hace a cada ser un individuo particular y único. Cada ser humano, en general, posee capacidades diferentes y más desarrolladas que otros. Por ello, hay personas especialmente dotadas por la naturaleza con la cualidad de apreciar el arte. Con una mayor *sensibilidad artística*. Es decir, dotados de una especial intuición para desentrañar los misterios que entraña la belleza; con una mayor capacidad para *emocionarse* ante ciertos estímulos que la obra plástica

encierra. Pero, sin duda, como hemos visto en apartados anteriores, es necesario una buena práctica y estudio que nos lleve a desarrollar un conocimiento sólido de la materia. Para ser un buen *sommelier* no basta con tener un gran olfato y unas papilas gustativas sensibles. Son cualidades necesarias, pero no suficientes.

Aunque hay autores que niegan el hecho que la sensibilidad artística pueda desarrollarse mediante el estudio. Dice Tolstoi¹²⁵ que *“no hay escuela alguna que pueda excitar en una persona el sentimiento y menos aún que pueda enseñarle cómo poder expresar este sentimiento de la manera especial que le es peculiar y sin embargo, es en ambas cosas donde reside la esencia del arte.”*

Dice Kandinsky¹²⁶: *“El arte es el lenguaje que habla al alma de cosas que son para ella el pan cotidiano, que sólo puede recibir en esta forma”. O esto otro: “El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de la sensibilidad. El cálculo matemático y la investigación deductiva, aunque se basen en medidas seguras y pesos exactos, nunca producirán resultados artísticos. No se puede formular matemáticamente esas medidas, ni se encuentran esos pesos. Las medidas y las balanzas no están fuera sino dentro del artista y constituyen lo que podríamos llamar su sentido del límite, su tacto artístico -cualidades con las que el artista nace y que se potencian hasta la revelación genial gracias al entusiasmo.”* El arte contradice, como casi siempre, cualquier regla que se proponga. Y esta frase no es una excepción: se han realizado muchas obras con la base de las matemáticas y la deducción. Hay artistas plásticos que colaboran con matemáticos y elaboran obras de arte conjuntas. O las obras de op-art, que se basan en combinatorias de geometría, con una base matemática, programación de ordenadores, etc... Pero, en mi opinión, un buen matemático o cualquier científico, que se dedique a la investigación y a la búsqueda de nuevas teorías, debe ser una persona creativa. Y si una de las acepciones de la belleza es la perfección, podemos encontrar esa belleza en la matemáticas o en la investigación científica. Y la persona con capacidad de descifrar el lenguaje científico, puede emocionarse con la lectura de una nueva teoría tanto como el amante del arte se puede emocionar ante una obra maestra. Pero ambas situaciones requieren de un conocimiento previo. En el caso de la contemplación de una obra de arte dicho conocimiento no se puede limitar al simple conocimiento de fechas, autores o movimientos. Requiere también de una buena educación del “paladar” estético. Y esto viene tras la constante contemplación de arte, que permite educar a nuestros sentidos y enriquecer nuestro conocimiento y nuestra intuición o capacidad de emocionarnos ante ello.

José Manaut¹²⁷ afirma: *“Vista, tacto, gusto, olfato y oído son los instrumentos de nuestra sensibilidad, comparables a poderosas antenas, cuya actividad proporciona a nuestra conciencia el conocimiento de los accidentes del mundo exterior; para el artista actúan como abejas cosechadoras de los materiales que nutren y provocan la función creadora de su inteligencia. Aunque cada uno de los sentidos tiene su actuación peculiar están conectados entre sí, constituyendo solidariamente el complejo mecanismo de la sensibilidad orgánica.”* Es esta sensibilidad orgánica la que nos conduce a la emoción ante una obra de arte. Como la definía Matisse¹²⁸, cuando afirmaba: *“... Ese estado de condensación de sensaciones que constituye un cuadro”*. La sensi-

125. Tolstoi, Lev, *“¿Qué es el arte?”*. Ed. Nexos. Barcelona, 1992.

126. Kandinsky, Vasili. *“De lo espiritual en el arte”*. Ed. Barral-Labor. Pág. 114.

127. Manaut Viglietti, José. *“Técnica del arte de la pintura”*. Ed. Dossat S.A. Madrid, 1959.

128. Matisse, Henri. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág.33

bilidad artística es la cualidad que nos permite desentrañar esas *sensaciones condensadas* en las obras de arte. O como la decía Malévich¹²⁹: *“Esta misteriosa virtud distingue una obra maestra de otra fallida, aunque ambas tengan el mismo tema y las mismas intenciones, es la PURA SENSIBILIDAD PLÁSTICA”*.[...] *“Toda obra de arte, por mediocre y carente de significado que sea en apariencia, nace de la sensibilidad plástica.”* Indudablemente se trata de una cualidad misteriosa. Y es ese misterio consecuencia de la imposibilidad de definirla con total precisión. Misterio que, como ya hemos tratado, comparte el arte en general.

Algunas teorías afirman que el arte es un lenguaje de códigos complejos. Sin duda existe una comunicación entre el artista y el espectador a través de la obra. La obra entendida como *condensador de sensaciones*, convierte al arte en un tipo de lenguaje. Ya que el lenguaje es la facultad que posee el ser humano de comunicarse con sus congéneres, mediante signos verbales o escritos, o señales de cualquier tipo que nos dan a entender alguna cosa. El lenguaje no es exclusivo del ser humano, ya que se ha demostrado la existencia de signos de comunicación entre la mayor parte de los seres vivos. La lengua, sin embargo, es el sistema de signos utilizados por una comunidad social para su comunicación. Pero mientras que en la lengua hay un código claro, formados por signos concretos mediante convención e inteligible para toda la comunidad, en el arte no existe ningún código fijo, sino subjetivo y determinado por la interpretación y respuesta individuales. Es decir, el arte sería un lenguaje, una forma de expresión que se comunica mediante sensaciones o sentimientos.

Según Ernst Kris¹³⁰ *“existen en las obras de arte varios grados de profundidad. La gratificación superficial (primer grado) no sería más que un cebo para la fijación del espectador. Uno permanece en el borde exterior y se acerca lentamente hasta el centro. En una tercera lectura la fascinación se convierte en reacción activa. El espectador al contemplar la obra de Arte re-experimenta la experiencia original del artista (al tener la obra un público pasa de ser pasiva a ser activa), aunque puede tener significados distintos para distintas personas y diferente a la idea germinal de la obra.”* A estos distintos estratos de lectura de una obra, se llega mediante la facultad de la *sensibilidad plástica*. Y sólo si poseemos esta cualidad podremos admirar el arte en su justa dimensión.

3.5. La labor y sus procesos

El punto anterior nos crea las bases que desarrollaremos en el presente apartado. Nos centraremos en el trabajo del artista y de los caminos necesarios que éste debe recorrer para formarse de manera plena.

Como ya hemos comentado en apartados anteriores, la formación de cualquier artista es crucial para el desarrollo posterior del mismo. Una enseñanza adecuada y completa formará a un creador más sólido y seguro. El aprendizaje es permanente y será continuo a lo largo de toda su carrera. Pero, sin duda el elemento fundamental para su correcto desarrollo se debe

129. Malévich, Kazimir Severínovich. Rec. de Micheli, Mario de. *“Las vanguardias artísticas del s. xx”*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989. Pág. 265.

130. Kris, Ernst. *“Psicoanálisis y Arte”*. Ed. Paidós. Buenos Aires.

basar en el trabajo personal y en la investigación. Decía Delacroix¹³¹: *“Todos se sorprenden de lo mucho que pinto. Es que en vez de corretear de un lado para otro como la mayoría de los pintores que conozco, yo me encierro en mi estudio”*. O esto otro que afirmaba Matisse¹³²: *“Hay que trabajar ciertas horas todos los días. Hay que trabajar como un obrero. El que ha hecho algo que vale la pena ha trabajado así. Toda mi vida he trabajado todo el santo día...”*.

Afirmaba Goethe¹³³: *“Dichoso el que posee un talento y puede ejercerlo, pues en él encontrará la más bella existencia”*. Sin duda, por ello, la profesión de artista es una de las labores más envidiadas. Como la de cualquier persona que desarrolla su labor profesional con aquello que realmente disfruta. Toda aquella persona que logra hacer de su vocación su oficio.

Pero cuando un artista se ve inmerso en la responsabilidad que supone entrar en un mercado profesional, con la exigencia constante y las tensiones que ello supone, no siempre resulta ser una labor agradable. En ocasiones se puede convertir en una ansiedad constante. O en una sensación de insatisfacción permanente, cuando la realidad no se corresponde con los deseos. O cuando se cumplen los deseos, pero la exigencia del mercado y de uno mismo es insidiosa. La labor tan bucólica (desde un punto de vista exterior y tópico) de la creación puede tornarse también en desasosiego e infelicidad. La labor del creador puede también convertirse en una actividad frenética y atormentada.

Todo creador busca de manera constante el crear *la obra maestra*. Aquella en la que este-mos totalmente satisfechos. Y generalmente siempre es la que todavía no ha realizado. Pero, en general, cuando un artista encuentra el “éxito”, se estanca y acomoda en una determinada forma de hacer, en la que se siente seguro, y la que supone que su público quiere volver a ver. En ese momento el artista acaba copiándose a sí mismo y su obra pierde sinceridad, aunque gane en precisión técnica. Es una pena que el artista deje de exigirse y se aburguese en una determinada forma que le impida evolucionar y arriesgar. Una cosa es el estilo y otra muy diferente la falta de riesgo dentro de tu propio trabajo. Declaraba el cantante Bryan Eno¹³⁴: *“Yo no soy de esos artistas autosatisfechos, seguros de sí mismos, convencidos de la magnificencia de su obra. Yo sólo puedo decir: esto es lo que hago y lo he hecho de la mejor manera que sé”*.

Afirmaba Ernst Gombrich¹³⁵ que *“lo que preocupa a un artista cuando proyecta un cuadro, realiza apuntes o titubea acerca de cuándo ha de dar por concluida su obra, es algo mucho más difícil de expresar con palabras. Él tal vez diría que lo que le preocupa es si ha ‘acertado’. Ahora bien, solamente cuando hemos comprendido lo que el artista quiere decir con tan simple palabra como ‘acertar’, empezaremos a comprenderle efectivamente”*. [...]

“No todo el mundo, lo admito, pone tanto cuidado en arreglar las flores, pero casi todo el mundo tiene algo que desea colocar con ‘acierto’. Puede tratarse de un cinturón acertado que haga juego con cierto vestido, o de cualquier otra cosa que en nuestra vida cotidiana nos salga al paso. Por trivial que pueda ser, en cada caso percibimos que un poco de más o un

131. Delacroix, Eugene. Journal, 28 de junio de 1854. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 83.

132. Matisse, Henri. Entrevistado por Russell Warren Howe, 1949. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*. Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 82.

133. Goethe, Johann Wolfgang von. Rec. de Torres García, Joaquín. “Universalismo Constructivo”. Ed. Alianza Forma. Pág. 203.

134. Eno, Bryan. Citado por el pintor Federico Alonso en una entrevista de Mar Riobos. Galería Fernando Serrano. Periódico N° 3. Abril-Mayo de 1994.

135. Gombrich, Ernst H. *“Historia del Arte”*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1984.

poco de menos rompe el equilibrio, y que sólo hay una proporción en que la cosa sea como debe ser. Cuando se trata de reunir formas o colocar colores, un artista debe ser siempre 'exagerado' o, más aún, quisquilloso en extremo. Él puede ver diferencia en formas o matices que nosotros apenas advertiríamos.[...] No sólo tiene que equilibrar dos o tres colores, formas o calidades, sino jugar con infinitos matices. Tiene, literalmente sobre la tela, centenares de manchas y de formas que debe combinar hasta que parezcan 'acertadas'. [...] Puede forcejear en torno a este problema: pasar noches sin dormir pensando en él, estarse todo el día delante del cuadro tratando de colocar un toque de color aquí o allí, y borrarlo todo otra vez aunque no podamos darnos cuenta del cambio. Pero cuando ha vencido todas estas dificultades sentimos que ha logrado algo en lo que nada puede ser añadido, algo que está verdaderamente acertado, un ejemplo de perfección en nuestro muy imperfecto mundo."

Explicaba en una carta Cézanne¹³⁶: *"Empiezo a sentirme más fuerte que cualquiera de los que me rodean, y ya sabes que tengo mis razones para tener esta buena opinión de mí mismo. Continúo trabajando, pero para alcanzar una perfección acabada, que es absolutamente invisible entre los imbéciles. Y esta cualidad tan generalmente admirada no es más que la realización de un artesano y hace que toda obra producida de este modo sea vulgar y desprovista de valor artístico. No debo terminar nada sino es por el placer de hacerlo más auténtico y rico en conocimientos"*.

"Sólo la fuerza inicial, o sea, el temperamento, puede llevar a uno al objetivo que busca."

Decía Jaspers Johns¹³⁷: *"A veces lo veo y entonces lo pinto; otras veces lo pinto y entonces lo veo. Las dos situaciones son impuras; no prefiero ninguna"*.

El pintor Jacques Villon¹³⁸ decía: *"¿Dónde acabará todo esto? No lo sé..., pero puesto que hay que trabajar, trabajemos. ¡Con el arado al campo para encontrar el tesoro!. Y si no hay tesoro, no importa: la tierra nos dará patatas..."*.

Trabajo intenso, inconformismo y curiosidad permanente son algunas buenas recetas para un creador.

3.6. El estilo y la originalidad

Encontrar una manera propia de trabajo se considera como la señal en la que alcanzamos la madurez como artista y la forma en la que se nos puede reconocer y distinguir de los demás. El *estilo* como camino a recorrer. Dentro de su definición, aclararemos el concepto de la creación de un *estilo propio*: la actual importancia de *lo original*. También el *estilo* como línea que marca una época o un momento concreto de la historia.

El diccionario define la palabra *estilo* como *carácter propio que da a sus obras el artista*. También lo define como el *conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época*.

136. Cézanne, Paul. Rec de Read, Herbet. *"Arte y sociedad"*. Ed. Península. Barcelona, 1977.

137. Johns, Jaspers. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*". Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág.36

138. Villon, Jacques. (Hermano de Marcel Duchamp). *"Réflexions"*. 1950. Rec. de Zóbel, Fernando. *Cuaderno de apuntes*". Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974. Pág. 23.

Decía Adorno¹³⁹ que *“el concepto de originalidad, que es el de lo originario, implica tanto lo muy antiguo como lo que no ha existido todavía, es la huella de lo utópico en las obras.”*

En la Antigüedad, el concepto de autoría y originalidad carecía por completo de sentido. Hasta el renacimiento (salvo en el arte clásico griego y romano) los artistas plásticos tenían la consideración de simples artesanos. Y los estilos dados a lo largo de todo ese periodo podían durar siglos. El artista debía de reproducir, mediante su habilidad técnica y sus conocimientos, los patrones establecidos. Cualquier variación, por pequeña que fuese, ya era una proeza. A partir del renacimiento, comienza la autoría y la forma particular de trabajar distinguiéndose de los demás artistas, a ser un valor en alza.

Es realmente a finales del siglo diecinueve, con la llegada de las primeras vanguardias y del llamado arte moderno, cuando los movimientos artísticos empezaron a evolucionar y a cambiar rápidamente, con una duración, en ocasiones de unos pocos años. Eso se acentuó a lo largo del siglo XX, y continúa hasta nuestros días, tan acentuado que los movimientos comienzan a diluirse y a tomar fuerza en la individualidades. Con el impresionismo, divisionismo, postimpresionismo, expresionismo, simbolismo, modernismo, fauvismo, cubismo, orfismo, futurismo, naïf, abstracción lírica, abstracción geométrica, pintura metafísica, dadaísmo, constructivismo y surrealismo, se sembraron las bases del arte moderno. Después continuó la vorágine de movimientos con el purismo, arte concreto, art brut, expresionismo abstracto, mecanicista, rayonismo, arte cinético, land art, funk art, op-art, pop-art, eat-art, reinung, happening, performance, orgien-misterien-theater, fallembild, rollembild, hiperrealismo, realismo mágico, hard-core, environment, tautologismo, minimal, action painting, fluxus, zaj, eimbildungskraft, proletkult, behaviour, grotesch, tachismo, antiarte, art-autre, automatismo, body-art, povera, conceptual, spurensicherung, warenästhetik, verismo, proyect-art, objetual, armchair painting, etc. Y finalmente los “neo”: neo-geo, neo-dada, neoexpresionismo, neo-conceptual, o la nueva figuración, el neo-barroco, el post-modernismo o la trans-vanguardia... hasta nuestros días. En los últimos tiempos nos ha dado la impresión de que todo artista debía de romper los moldes establecidos y crear un movimiento o técnica propios y originales, que en muchos casos ha llegado a los extremos más absurdos.

Afirmaba Gombrich¹⁴⁰ que *“el impulso de diferenciarse puede no ser el mayor y más profundo elemento de las dotes de un artista, pero raramente suele faltar”*. Pienso que como expresión del ser humano que es el arte, refleja la personalidad de cada individuo, de la misma manera que cada individuo tiene su propio reflejo ante el espejo. Como denominara Bataille a *la experiencia interior* como la manifestación de las distintas pieles que configuran la identidad del individuo. Por tanto, cada uno de nosotros se expresa de manera particular y diferenciada, de manera natural. Pero, sin duda, hay personalidades mucho más marcadas y diferenciadas de la mayoría. Y esta singularidad en el arte, es un valor en sí mismo. Si a esto le añadimos la utilización de un lenguaje contemporáneo y un medio o técnica adecuados, tendremos algo especial en nuestras manos.

Decía Pepe Espaliú¹⁴¹: *“Soy incapaz de hablar genéricamente de los posibles horizontes, tan sólo son un reflejo de lo que cotidianamente recorre mis horas, mi única preocupación es el*

139. Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Colecc.: Básica de bolsillo. (Traducción: del alemán por Navarro Pérez, Jorge). Ed.: Ediciones Akal. Madrid, 2004. Páginas: 512

140. Gombrich, Ernst H. *“Historia del Arte”*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1984.

141. Espaliú, Pepe. A.A.V.V. *“La Creación Artística Como Cuestionamiento”*. Ed. IVAM.

encuentro de una escritura adecuada a la única melodía que conozco". Esta es una definición perfecta de la búsqueda del estilo personal en cada artista.

El peligro que entraña el hecho de la "necesidad" del encuentro de un estilo propio para un artista, es quedarse en la superficie de una determinada forma de hacer, que impere en el panorama de la actualidad en el que viva, y la adapte de una manera no sincera o banal, navegando por el seguro *mainstream*, simplemente para que su obra parezca moderna o interesante y poder entrar así en determinados circuitos. Escribía Apollinaire¹⁴² en su *manifiesto del rayonismo*: "No nos extenuaremos por aferrar el presente demasiado fugaz. Este no puede significar para el artista más que la máscara de la muerte: la moda".

En este sentido puntualizaba en pintor Torres García¹⁴³: "Hay, entre los modernos, los artistas que siguen un movimiento por simpatía, por snobismo o por otra razón ajena al carácter del movimiento, y hay los que están dentro de él, ya sea porque han tenido las mismas preocupaciones y han llegado a resultado parecido, o bien porque un estudio aparte les ha hecho reconocer que ése es el arte que corresponde al momento actual.

De los primeros, hay que decir que son como aquellos que hablan de oídas, porque desconocen lo que ha determinado ese aspecto moderno, y por esto no hay para qué hablar de ellos. Los segundos, en cambio, por conocer precisamente lo interno de los problemas, son interesantes, y por esto deben ocuparnos.

Hago estas reflexiones con el fin de llegar a separar algo que, de estar junto, puede dar lugar a confusión: aquello hecho por reflejo, de aquello otro que se ha ido formando a compás de estudio y conocimiento.

Así, en general, con decir 'moderno' parece que basta; con dar cierto 'tono moderno' sin saber por qué; hay que saber. Hay que hacer las cosas conscientemente." Pero lo difícil es que esta diferencia pueda ser realmente apreciada por el público y la crítica.

El estilo se debe encontrar mediante el trabajo sincero. Y si nos adentramos en una determinada corriente, debemos hacerlo en la convicción de que es el camino correcto, con el que nos sentimos identificados en sus principios o fundamentos y en sus formas o estética. Jean Duvignaud¹⁴⁴ afirmaba que "la obra de arte más importante de una época desempeña el papel de filtro de la experiencia común, pues encarna a través de la coherencia de un sistema y de un estilo los problemas posibles que sus coetáneos pueden hallar y, a veces, resolver en la vida práctica."

Dice Chema Cobo¹⁴⁵: "Las enfermedades desaparecen cuando todo el mundo las posee; esto ocurre con el arte". Cuando determinada corriente se generaliza y pasa a ser una moda asumida por toda la sociedad, no significa que deje de tener validez, o deba de ser rechazada. Pero sin duda, cuando esto ocurre, el espacio de investigación disminuye y pierde todo su encanto o misterio. Se vuelve difícil aportar algo nuevo y fresco, que tenga interés. Es como una playa que hemos conocido virgen, y acaba siendo finalmente colonizada por chiringuitos

142. Apollinaire, Guillaume. Rec. de Micheli, Mario de. "Las vanguardias artísticas del s. xx". Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989. Pág. 357.

143. Torres García, Joaquín. "Universalismo Constructivo". Ed. Alianza Forma. Pág. 287.

144. Duvignaud, Jean. "Sociología del Arte". (Traducc. de M. Bustamante). Ed. Península. Barcelona, 1969. 149 págs.

145. Cobo, Chema. "Amnesia" (últimos 896 aforismos del artista). Cubierta ilustrada del autor. 1999. Cáceres. Galería bores & mallo en coedición con editora regional de extremadura. encuadernación rústica ilustrada con solapas. 8ª. 132 páginas

y miles de visitantes, complejos turísticos y apartamentos en primera línea. Acaba siendo difícil encontrar un hueco en el que colocar tu toalla.

Afirma Gombrich¹⁴⁶: *“El arte, tal y como lo vamos entendiendo, se puede describir como el forjado de llaves maestras para abrir los misteriosos cerrojos de nuestros sentidos... Se trata de cerrojos difíciles que no ceden más que cuando muchos elementos encuentran su determinada posición permitiendo que varios resortes funcionen a la vez. El artista, igual que un ladrón violando una caja de caudales, no tiene acceso directo al interior del mecanismo. Sólo tiene la sensibilidad de sus dedos. Explora con sus instrumentos hasta que siente que algo cede. Claro está: una vez abierta la puerta, una vez vencido el cerrojo, una vez hecha la llave, es fácil repetir la faena. El siguiente no necesita ninguna habilidad especial. No necesita más que la suficiente para reproducir la llave del iniciador”*. Por esta razón los artistas nos afanamos en encontrar ese estilo, o llave, que nos permita penetrar en un terreno virgen, en una mina creativa, donde podamos desarrollar nuestro talento diferenciado. Y yo añadiría, a esta frase, que cuando un artista encuentra la llave, descubre su estilo propio. Y una vez conseguido, es relativamente sencillo seguir abriendo la puerta de la misma forma, convirtiéndose en hábito de trabajo y con ello en estilo propio, donde el creador se desenvuelve y expresa con comodidad. Ya encontrar la llave significa hallar el tesoro que guarda. Y el artista puede vivir el resto de su vida de esos ahorros, o, si tiene la fuerza y la genialidad suficiente, seguir buscando y encontrando nuevas llaves.

3.7. El proceso creativo

Llegados a este punto, comenzaré el desarrollo teórico del proceso creativo. La labor del artista desde el momento de la aparición del motivo que será el germen de la obra final. Es el momento crucial de la creación. El elemento que genera el objeto final, la obra de arte. Revisaremos distintos estudios científicos destacados que se han realizado entorno a este fenómeno.

Pienso que ningún artista tiene realmente consciencia de cuándo empezó a serlo, al igual que nadie posee un conocimiento claro del comienzo consciente de su existencia. La sensibilidad y el impulso creativo es algo que se va alimentando y va creciendo paulatinamente, de la misma forma que nuestro conocimiento. Hay personas que son capaces de desarrollar y articular mucho antes este conocimiento y elaborar nuevas teorías, mientras que otras no llegarán nunca a hacerlo.

Decía Kandinsky¹⁴⁷. *“En el arte todo es cuestión de intuición, especialmente en sus comienzos. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse un camino. Aun cuando la construcción general puede lograrse por la vía de la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición la que da vida a la creación”*. Esta “intuición” es la que también denominamos *impulso creativo*, y que comúnmente se conoce como *inspiración*. El impulso

146. Gombrich, Ernst H. *Arte e ilusión estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Ed. Debate. 2003.

147. Kandinsky, Vasili Vasilievich. *De lo espiritual en el arte*. Ed. Barral-Labor.

creativo es una fuerza interior y misteriosa que nos permite generar ideas, recrear la naturaleza, potenciar la imaginación y, en definitiva, crear.

En la Wikipedia encontramos que *la creatividad, denominada también inventiva, pensamiento original, imaginación constructiva, pensamiento divergente, pensamiento lateral o pensamiento creativo, es la generación de nuevas ideas o conceptos, o nuevas asociaciones entre ideas o conceptos conocidos, que habitualmente producen soluciones originales. Los tres grandes sentidos del concepto son: a) acto de inventar cualquier cosa nueva (ingenio); b) capacidad de encontrar soluciones originales; c) voluntad de modificar o transformar el mundo.*

Existen muchos tópicos alrededor de lo que significa ser una persona creativa. Pero, por lo general, los individuos creativos tienden a ser enormemente intuitivos y a estar más interesados por el significado abstracto del mundo exterior que les conduce a trascender la simple percepción sensitiva. Este concepto no es exclusivo de los artistas. La creatividad se emplea en todos los campos de la experimentación. Desde los ámbitos del arte, las humanidades, el campo científico, o la simple rutina cotidiana. Cualquier problema que nos surja, que requiera una solución, necesita de una respuesta que (en la mayoría de los casos) precisa de un ejercicio de creatividad. Y ese ejercicio de creatividad en estado puro, se da especialmente en los estados del proceso creativo artístico y también del científico. Los grandes descubrimientos científicos han estado precedidos de estudios rigurosos, pero especialmente de planteamientos originales. La investigación, en cualquier ámbito, requiere de un alto grado de creatividad, que podríamos denominar *inteligencia lateral*. Y ésta no siempre se puede medir u observar en los test convencionales de inteligencia. Y viceversa, es decir, personas con un alto coeficiente de inteligencia pueden no ser personas creativas. Pero son cualidades que, por lo general, van unidas de la mano.

El apelativo de *creativo* se emplea en la actualidad, para definir a aquellas personas dedicadas profesionalmente a poner su inteligencia creativa en manos del ámbito publicitario y empresarial, es decir, como simple herramienta de fomento del mercado y cuya investigación se ciñe a procurar el aumento de ventas de cualquier tipo de producto. La creatividad como instrumento del poder económico. Afortunadamente, los *creadores* tienen una motivación fundamentada en valores algo más profundos o amplios.

El sistema educativo escolar de Occidente favorece al niño de inteligencia no creativa (el convergente) en detrimento del niño creativo. El niño creativo puede tener una personalidad no del todo "deseable"; es fácil que resulte tímido, reservado, poco inclinado a creer en todo momento en la palabra del profesor, prefiriendo seguir sus propias inclinaciones antes que atenerse a las limitaciones del programa de estudios. Por el contrario el convergente es, por definición, una persona que se adecua con facilidad al tipo de trabajo que exige el aparato académico, sin poner en tela de juicio su orientación intelectual y pedagógica. Esta división entre el divergente creativo y el convergente de mente convencional no es, de todos modos, absoluta. Individuos convergentes a los que se pide que respondan a los test como si fueran divergentes, es decir como imaginan que los contestaría un artista anti-convencional, pueden dar respuestas muy parecidas a las de los divergentes "genuinos". Esto indica, que si bien pueden existir diferencias innatas e inalterables en los individuos en cuanto a su creatividad, la forma de pensar de los conformistas se debe no tanto a una incapacidad para el pensamiento original, como al temor de la posibilidad de parecer una persona extraña o rara, al miedo a perder la aprobación de la socie-

dad, o una resistencia a fiarse de la intuición antes que de la razón. Un componente importante de la creatividad es la independencia respecto a las opiniones de los demás.¹⁴⁸

En esta segunda parte de este apartado voy a ir enunciando distintos ensayos sobre el proceso creativo, realizados desde el punto de vista científico y médico. Aunque no es mi ámbito de trabajo o la especialidad de este estudio, tiene el interés necesario para que avancemos en la comprensión global de esta materia. A continuación resumiré de manera esquemática e histórica los avances más significativos dentro de esta rama de investigación científica.

Entre los estudios más científicos acerca del proceso creativo encontramos los realizados por Graham Wallas. En su trabajo "El arte del pensamiento", publicado en 1926, presentó uno de los primeros modelos del proceso creativo. En el modelo de Wallas, se basaba en lo que denominó insights creativos e iluminaciones. Este modelo era explicado como un proceso consistente de 5 etapas:

- a) Preparación: preparatorio sobre un problema en el cual se enfoca la mente y explora sus dimensiones.
- b) Incubación: el problema es interiorizado en el hemisferio derecho y parece que nada pasa externamente.
- c) Intimación: la persona creativa "presiente" que una solución está próxima. En muchas publicaciones, el modelo de Wallas es modificado a cuatro etapas, donde "intimación" es visto como una sub-etapa.
- d) Iluminación o insight: cuando la idea creativa salta del procesamiento interior al consciente.
- e) Verificación: cuando la idea es conscientemente verificada, elaborada y luego aplicada.

Arthur Koestler,¹⁴⁹ distingue tres fases que se corresponden con los distintos estados de consciencia estudiados en la neurociencia:

- a) Fase lógica: En la cual se suceden la formulación del problema, la recopilación de datos relativos a ese problema y una primera búsqueda de soluciones.
- b) Fase intuitiva: Quizás no conforme con la primera solución, el problema se va haciendo autónomo, se reelabora y comienza una nueva incubación de la solución y una maduración de las diferentes opciones, durante un periodo que en ocasiones puede ser largo en la etapa de maduración. Es la parte divergente del proceso, ya que se genera solo en la mente del creativo. Se produce la iluminación, es decir la manifestación de la solución.
- c) Fase crítica: periodo en el cual el creador se vuelca en el análisis de su descubrimiento y antecede a la comprobación de la validez del mismo y le recibe los detalles finales.

Alfred Edward Taylor¹⁵⁰ define cinco formas de creatividad:

148. <http://es.wikipedia.org/wiki/Creatividad>

149. Koestler, Arthur. "Las Raíces del Azar". Ed. Univ. Of London, London, 1959

150. Taylor, Alfred Edward. "The Problem of Conduct: a study in the Phenomenology of Ethics". Ed. Macmillan. London, 1901.

- a) Nivel expresivo: relacionado con el descubrimiento de nuevas formas para expresar sentimientos, como pueden ser los dibujos de los niños que utilizan como instrumento de auto-comunicación y también como medio para expresarse con el mundo que les rodea.
- b) Nivel productivo: en él se aumentan las técnicas para la ejecución y hay mayor preocupación por la cantidad, que por la forma y el contenido.
- c) Nivel inventivo: en él encontramos un mayor nivel de creatividad y capacidad para inventar formas nuevas; además exige flexibilidad perceptiva para descubrir nuevas relaciones y se puede aplicar con validez tanto en el ámbito científico como en el artístico.
- d) Nivel innovador: en este nivel actúa la originalidad.
- e) Nivel emergente: el que define al talento o al genio; en este nivel no se producen variaciones de fórmulas conocidas sino que se generan nuevos principios.

Estoy convencido de que esta cualidad humana que nos permite crear y se encuentra en una zona del cerebro (hemisferio derecho), se puede desarrollar como si fuera un músculo, con la práctica de su actividad. Y está demostrado que las personas que ejercitan dicha práctica son menos propensas a desarrollar enfermedades neurodegenerativas como el *parkinson*.

Los hemisferios cerebrales tienden a dividirse las principales funciones intelectuales; en este sentido ocurre que el hemisferio derecho es dominante en los siguientes aspectos del intelecto: percepción del espacio, el ritmo, el color, la dimensión, la imaginación, las ensoñaciones diurnas, entre otras. A su vez, el hemisferio izquierdo posee preponderancia en otra gama, totalmente diferentes de las habilidades mentales, ya que este lado es verbal, lógico, secuencial, numérico, lineal y analítico. No obstante, investigaciones posteriores de otros científicos pudieron determinar que aunque cada lado del cerebro es dominante en actividades específicas, ambos están capacitados en todas las áreas hallándose distribuidas en toda la corteza cerebral.

Halpern (1984) afirma que “se puede pensar de la creatividad como la habilidad de formar nuevas combinaciones de ideas para llenar una necesidad”. Incorporando las nociones de pensamiento crítico y de pensamiento dialéctico. Barron (1969) nos enuncia que “el proceso creativo incluye una dialéctica incesante entre integración y expansión, convergencia y divergencia, tesis y antítesis”.

Perkins (1984) subraya una característica importante del pensamiento creativo: El pensamiento creativo es pensamiento estructurado de tal manera que nos lleva a obtener resultados creativos. El criterio último de la creatividad es su resultado. Denominamos creativa a una persona cuando claramente obtiene resultados creativos, significativos, con soluciones originales y apropiadas al objeto de estudio en cuestión.

Harman y Rheingold¹⁵¹ (1984) afirman que la mente inconsciente procesa mucha más información de lo que pensamos; el inconsciente tiene acceso a información que no es posible obtener a través del análisis racional. Por la implicación resultante, la mente inconsciente se concentra en una forma mucho más comprensiva y distinta de procesar que la mente cons-

151. Harman y Rheingold. “Higher Creativity”. Ed. Jeremy P. Tarcher. New York, 1984.

ciente. Por ello deberíamos intentar activamente desarrollar técnicas para poder acceder al inconsciente, ya que este es una fuente de información de difícil acceso.

Sternberg¹⁵² presenta un proceso formado por tres tipos de inteligencia:

- a) La creativa: *“que es la capacidad para ir más allá de lo dado y engendrar ideas nuevas e interesantes”*.
- b) La analítica: *“o sea, la capacidad para analizar y evaluar ideas, resolver problemas y tomar decisiones”*.
- c) La práctica: *“la capacidad para traducir la teoría en la práctica y las teorías abstractas en realizaciones prácticas”*

Hasta hace pocos años, se pensaba que el cerebro tenía zonas exclusivas de funcionamiento, hasta que por medio de imagenología se pudo determinar que cuando se realiza una función, el cerebro actúa de manera semejante a una orquesta sinfónica, interactuando diferentes áreas entre sí. Además se pudo comprobar que cuando un área cerebral no especializada se había dañado, otra zona del cerebro podía reemplazar parcialmente sus funciones.

Los estudios de la Neurobiología nos demuestran que los factores biológicos son en su mayoría debidos a la herencia. Por ello, la madurez mental, sigue parámetros marcados por los genes. Es fundamental la influencia del entorno social y natural, que afecta directamente al individuo.

Existen estudios sobre neurobiología de la creatividad¹⁵³ en los que se define el proceso creativo, desde investigaciones médicas:

*A lo largo de la historia ha habido principalmente cuatro modalidades para definir la creatividad. La creatividad es considerada: a) como un don divino otorgado o un “sitio” al que se llega; b) a partir del producto y del sujeto creador es descrita como un productor y se hace énfasis en evaluar la calidad de sus productos; c) como característica personal; d) como **proceso**. La definición que a continuación será expuesta pertenece a este último rubro.*

Chávez propuso que la creatividad es el **proceso** de generar algo (material estético, conceptual, etc.) transformando o trascendiendo lo ya existente. Dicho **proceso** comprende tres fases que se superponen: (A) Asociación-integración: la persona realiza asociaciones entre elementos del mundo externo y elementos de su subjetividad y se percata de ellas (este **proceso** de tomar conciencia de las asociaciones corresponde a la llamada “iluminación” “a - ha” o “Eureka”). Este asociar ocurre de forma sucesiva y durante un tiempo variable; la persona continúa incorporando elementos nuevos de su realidad externa y de su mundo interior, conectando ideas, imágenes, sensaciones, percepciones y emociones. Algunas veces puede haber periodos de aparente latencia durante los cuales la persona puede incluso estar llevando a cabo diversas actividades; sin embargo, el **proceso** sigue latente y continúa. Durante esta fase ocurre una integración perceptual, sensorial, cognitiva y afectiva. Diferentes grados de conciencia están implicados en esta fase. (B) Elaboración: de forma propositiva la persona trabaja con las asociaciones construyendo una obra, valiéndose de sus talentos y habilidades particulares. Esta fase es consciente implica la volición. (C) Comunicación: al mostrar la obra

152. Sternberg Robert J., “Inteligencia Exitosa”, Paidós, España, 1997

153. Neurobiología de la creatividad: resultados preliminares de un estudio de activación cerebral. Rosa Aurora Chávez. Ariel Graff-Guerrero, Juan Carlos García-Reyna, Víctor Vauguier, Carlos Cruz- Fuentes. Tomado de: Revista Salud Mental. Vol. 27, N° 3, junio del 2004. Pág. 38 a 46. (Texto adaptado para fines académicos).

a otros se transmiten y se reproducen en ellos las asociaciones y la experiencia sensorial y afectiva. Al participar de la obra él o los sujetos receptores descubren y se percatan de las asociaciones originales y producen nuevas asociaciones tanto en el mundo externo como en su subjetividad y la realidad global es comprendida desde otra perspectiva. La comunicación culmina el **proceso** pero al mismo tiempo inicia nuevos procesos creativos haciendo que la creatividad sea “contagiosa”.

El proceso creativo implica la integración de diversas funciones mentales; así como de todos los componentes de la experiencia propia. Durante estas fases el sujeto creativo construye y comparte una nueva versión de la realidad implicada en el territorio de su creación.

[...] El estudio de la creatividad desde las ciencias naturales fue iniciado por Galton quien propuso que se trata de un rasgo biológico y heredable y observó que en los sujetos altamente creativos se presenta una tasa de sinestesia (cuando un sentido es experimentado con la modalidad de otro, por ejemplo oír el color, degustar la forma) hasta siete veces mayor que la población abierta. Ya en 1859 Maudsly había propuesto que la genialidad se ve asociada a una neurobiología “alterada” que hace que los grandes creadores parezcan “locos” a veces.

Tras un arduo trabajo de observación clínica y de análisis teórico, Arieti propuso que la creatividad se asocia con el funcionamiento de la corteza temporo-occipito-parietal (TOP) que corresponde a las áreas de Brodman (BA) 20, 21, 37, 7, 19, 39 y 40; y a su interacción con la corteza prefrontal (CPF) BA 9 y 12. La CPF y las áreas TOP son regiones en las cuales se llevan a cabo procesos de asociación y de síntesis, donde ocurren procesos mentales complejos tales como las actividades simbólicas, anticipación y abstracción. Estas áreas reciben y procesan estímulos del mundo exterior y de otras partes de la corteza cerebral. [...]

Ariete consideró relevante tomar en cuenta la formación reticular y propuso que las estructuras que normalmente se encuentran inhibidas en la mayoría de la gente, en la persona altamente creativa mantienen una disposición a la activación. Martindale, por otra parte, realizó estudios de electrofisiología comparando individuos de alta creatividad con individuos de baja creatividad. Encontró diferencias electroencefalográficas al comparar a individuos con elevados índices de creatividad con individuos con bajos índices de creatividad durante la realización de una misma tarea creativa. Los individuos con alto índice de creatividad tuvieron una actividad mayor parieto-temporales derechas. [...]

Miller y colaboradores documentaron tres casos de pacientes que incursionaron en una trayectoria artística pictórica tras haber iniciado con demencia frontotemporal, incrementando su productividad artística en los estadios temprano y medio de su enfermedad. Los tres tenían una variante de demencia frontotemporal, padecimiento en el cual los lóbulos temporales en su porción anterior son disfuncionales pero los lóbulos frontales están relativamente conservados [...]. Los autores sugieren que una disminución en la función temporal anterior puede asociarse con un incremento de la actividad artística ya que disminuye la inhibición de la corteza visual posterior, lo cual conlleva experiencias visuales intensas y memorias visuales “no filtradas”. Una sensibilidad visual incrementada puede servir como motivación para la pintura. El funcionamiento de los lóbulos frontales y parietales permite la planeación y la ejecución del arte. [...]

Carlsson y colaboradores compararon el flujo cerebral entre sujetos de alto y bajo índice de creatividad, ante una tarea específica de fluidez verbal y de pensamiento divergente. Encontraron que ante esta última, en los individuos de mayor índice de creatividad ocurría un incremento en el flujo cerebral de ambos lóbulos frontales a diferencia del grupo de menor creatividad, en el cual el flujo cerebral era predominantemente izquierdo [...]

Como se puede apreciar, la investigación neurobiológica sobre la creatividad es un campo incipiente; se han establecido teorías interesantes que aún deben ser exploradas en condiciones experimentales, pero por otro lado en varios de los estudios mencionados durante la adquisición de las imágenes cerebrales funcionales no se han utilizado instrumentos válidos y confiables para evaluar la creatividad, como las pruebas de Torrance¹⁵⁴ de pensamiento **creativo**. Las pruebas de Torrance son, desde su elaboración, los instrumentos más difundidos y usados para la evaluación de la creatividad (han sido utilizadas en más de 2000 artículos de investigación), son los que tienen más referencias entre todas las pruebas de creatividad y, debido a su confiabilidad y a su validez predictiva, son las principales pruebas de creatividad utilizadas para detectar a los individuos de distintas edades, que poseen un elevado potencial **creativo**.

Factores de Torrance

Emplea el mélford, para indicar cuatro factores de creatividad:

- a) La fluidez: En cuanto a las palabras, ideas, asociaciones y expresiones.
- b) La flexibilidad: Que se refiere a las diferentes categorías.
- c) La originalidad: Es la unicidad, lo auténticamente nuevo.
- d) La elaboración: Hace alusión a la sensibilidad o análisis de detalles.

Estos factores de creatividad se corresponden en cierta medida con los niveles de Taylor: así la fluidez estaría en relación con el nivel productivo; la originalidad con el innovador; y la elaboración con el emergente.

154. Torrance, E.P., "Educación y capacidad creativa" (comp.) Ed. Marova, Madrid, 1977.

EL BOCETO Y EL PROYECTO COMO MÉTODO MULTIDISCIPLINAR GENERADOR DE IDEAS

4.1. La idea y el tema como germen de la obra plástica

El inicio de cualquier obra parte de una idea inicial. Incluso cuando se trata de una obra realizada de forma subconsciente o automática, hay una idea previa (en este caso una actitud, o la ausencia de tema inicial). A esto le sigue por lo general, la elección del tema, o motivo conductor de la obra, que generalmente tiene una vinculación directa con el título de la misma. La importancia del título radica en su función como pista primordial de ayuda o guía para el espectador. Incluso, la ausencia de título o tema, nos sirve de indicativo o referencia para su lectura. Son por tanto cruciales estos dos elementos para la elaboración de la obra final.

El diccionario define la palabra idea (del latín *idea*, y este del griego *ἰδέα*, forma, apariencia) como: 1. *Primero y más obvio de los actos del entendimiento, que se limita al simple conocimiento de algo.* 2. *Imagen o representación que del objeto percibido queda en la mente.* 3. *Conocimiento puro, racional, debido a las naturales condiciones de nuestro entendimiento.* 4. *Plan y disposición que se ordena en la fantasía para la formación de una obra.* 5. *Intención de hacer algo.* 6. *Concepto, opinión o juicio formado de alguien o algo.* 7. *Ingenio para disponer, inventar y trazar una cosa.* 8. *ocurrencia (idea inesperada, pensamiento, dicho agudo u original que ocurre a la imaginación).* 9. *Convicciones, creencias, opiniones.*

La idea es, por tanto, una imagen que existe o se forma en la mente. La capacidad humana de contemplar ideas está asociada a la capacidad de raciocinio, autorreflexión, la creatividad y la habilidad de adquirir y aplicar el intelecto. Las ideas dan lugar a los conceptos, los cuales son la base de cualquier tipo de conocimiento, tanto científico como filosófico. Sin embargo, en un sentido popular, una idea puede suscitarse incluso en ausencia de reflexión, por ejemplo, al hablar de la idea de una persona o de un lugar.

De todas las acepciones de este concepto, el que nos interesa como elemento de este estudio es el que lo relaciona con el germen de la creación. La idea como aquellas imágenes

o representaciones de los futuros objetos, elaborados por la imaginación, o proceso creativo de la mente, ingenio, invención o simple ocurrencia que nos llevará a la realización de la obra de arte final. La idea posteriormente toma cuerpo mediante la técnica, y el artista finalmente le dará forma al objeto definitivo o a la pieza no objetual que será la obra de arte. Y en este punto, en la idea se centra el más crucial e importante momento de la creación, ya que es donde se fragua el futuro objeto o pieza de arte. El resto de la actividad del artista, en el proceso de realización, consiste en poner en práctica sus conocimientos técnicos para la ejecución de la obra. Y en muchos casos, esta parte del proceso no llega a realizarla el propio artista, y ello no desmerece su autoría, de la misma manera que un arquitecto no tiene la obligación de poner los ladrillos del edificio del cual es autor. La idea es algo similar a la fecundación del óvulo por el espermatozoide, formando el cigoto que conformará el feto, y el cual viene con toda la carga de datos genéticos que crearán al futuro ser humano. En la idea, que toma forma física en el boceto o proyecto, debe venir toda la información necesaria que nos permitirá realizar la obra final. En el caso particular del proyecto, este debe contener la información con la exactitud suficiente como para que pueda ser realizado (en caso necesario) por otros profesionales distintos al propio autor.

El tema en una obra de arte se refiere a su contenido. De lo que la obra trata o lo que se supone que nos quiere narrar o transmitir. Tiene, normalmente, una vinculación directa con el título de la obra y viceversa. Pero no todas las obras de arte necesitan de contenido o de un “tema” que tratar. En muchas ocasiones y tipos de obras, el tema no es crucial, o está tan diluido en la propia y pura representación plástica que no se puede expresar de forma real o figurada. Cuando, por ejemplo, observamos una obra de abstracción pura, el tema es irrelevante, o sencillamente no existe. Es decir, su “tema” radica en la propia expresión plástica en su versión más pura. Por tanto nos quiere hablar simplemente de la belleza de sus formas y colores, de su equilibrio, de la emoción que nos puede producir su propia esencia abstracta. No es un contenido concreto o literario: su continente es su contenido. Pero en el resto de obras, en las que el contenido tiene importancia, si juega el tema un papel importante. E incluso, la idea puede comenzar en la elección del tema. En algunos movimientos, como es el arte conceptual, la idea toma tal fuerza e importancia en la obra, que se convierte en la propia obra final y definitiva. En este caso el contenido conforma su continente.

4.2. El boceto como concepto

En este apartado desarrollaremos los aspectos formales y teóricos que nos ayudarán a definir con claridad qué es un boceto, para iniciar con certidumbre la segunda parte práctica de la tesis.

El *Diccionario de la Real Academia Española* nos define boceto como: (Del italiano *bozzetto*).

1. Proyecto o apunte general previo a la ejecución de una obra artística.
2. Esquema o proyecto en que se bosqueja cualquier obra.

En castellano, existen algunos sinónimos: bosquejo, esquema, esbozo, croquis, borrador, o apunte.

Bosquejo (de bosque) se define como:

- a) Traza primera y no definitiva de una obra pictórica, y en general de cualquier producción del ingenio.
- b) Idea vaga de algo.

En bosquejo, se define como todo aquello no perfeccionado, no concluido.

El boceto es una representación simple de aquello que está por realizar y te permite anticiparte a las complicaciones que pueden surgir durante el proceso de un trabajo, o bien ayuda a visualizar de una manera previa los errores de planteamiento en los que uno puede incurrir. Además, te posibilita estudiar los puntos principales o los ejes de tus creaciones.

Un boceto o esbozo es un dibujo hecho de forma esquemática y sin preocuparse de los detalles o terminaciones para representar una idea, un lugar, una persona, un aparato o cualquier cosa en general.

El boceto suele ser un apunte rápido de un dibujo, idea o esquema que se desarrollará en el futuro de forma más compleja. También se usa para apoyar una explicación rápida de un concepto o situación.

El boceto cumple diversas funciones. Una de ellas es la realización de un estudio para otro tipo de trabajo en las artes plásticas o en el diseño, como la escultura, pintura, instalaciones, decorados, etc. En la pintura mural, se suelen realizar los dibujos previos que luego se pasan a la pared pinchando a lo largo de las líneas del boceto, de manera que se obtiene, ya en el muro, mediante estarcido, un dibujo a puntos que se completa uniéndolos para reproducir el dibujo a línea.

También se consideran bocetos los dibujos detallados que copian formas de la naturaleza o de otras obras de arte con el fin de estudiar su estructura o composición.

Un boceto es un apunte de una idea que se tiene sobre un objeto. Es una primera reflexión, y por eso no tiene que ser excesivamente precisa ni tiene por qué coincidir exactamente con el diseño final.

En su acepción más clásica observamos dos características fundamentales de la definición de un boceto:

- a) El boceto se suele ejecutar a mano alzada. Es decir, se realiza utilizando sólo el lápiz, goma de borrar y papel, no será necesario la utilización de otros instrumentos técnicos de precisión como reglas, escuadras o compases, pues se trata de aproximarnos al resultado y no donde no se pretende representar el objeto final con total precisión. Suele ser la primera fase en el dibujo de un objeto, y se debe dejar abierto a los posibles cambios y modificaciones.
- b) En el boceto pueden y deben estar presentes todos elementos informativos relevantes. Para ello utilizaremos las líneas, rayados y sombreados, para destacar y definir el volumen del objeto, títulos, textos o notas explicativas de cómo se componen los distintos elementos, el desarrollo de las distintas piezas, su funcionamiento o instalación, su tamaño o medidas, los materiales o técnicas que utilizaremos, etc.

El boceto es, por tanto, el dibujo que realizaremos con mayor o menor precisión, en el que plasmaremos las ideas que posteriormente convertiremos o no en una pieza definitiva. Es el germen de la futura obra de arte.

4.3. El proyecto como concepto

En este apartado trataremos de definir qué es un proyecto y las diferencias entre los conceptos de boceto y de proyecto. También estudiaremos la metodología formal para su realización.

El *Diccionario de la Real Academia* define el proyecto (del latín *proiectus*) como:

- a) Representado en perspectiva.
- b) Planta y disposición que se forma para la realización de un tratado, o para la ejecución de algo de importancia.
- c) Designio o pensamiento de ejecutar algo.
- d) Conjunto de escritos, cálculos y dibujos que se hacen para dar idea de cómo ha de ser y lo que ha de costar una obra de arquitectura o de ingeniería.
- e) Primer esquema o plan de cualquier trabajo que se hace a veces como prueba antes de darle la forma definitiva.

En principio vemos ya variaciones significativas entre la definición de boceto y de proyecto. A pesar de su similitud, hay diferencias en la particularidad y en el carácter más exhaustivo que tiene el proyecto. El proyecto debe de ser el estudio previo de una obra, realizado con la suficiente exactitud como para que pueda ser realizado con posterioridad por otras personas o técnicos. El proyecto difiere del boceto en su exactitud y definición. Puede ser más técnico y puede estar ejecutado con un nivel alto de precisión y la utilización de medios técnicos depurados, como pueden ser los instrumentos mecánicos tanto de representación gráfica como de medición (reglas, compases, estilógrafos, impresiones digitales y presentaciones por ordenador, escalímetros, medidas, etc.) y una cuidada presentación. Mientras que el boceto es un estudio sin gran definición y realizado generalmente a mano alzada.

En general, cuando hablamos de un proyecto, nos estamos refiriendo a una obra de una alta complejidad técnica, que requiere de un equipo humano y técnico. Un proyecto puede requerir más profesionales implicados, además del propio artista. El artista se convierte en autor-creador, pero puede no ser el ejecutor de la obra. Algo similar a la labor de un arquitecto. O puede tratarse de una obra colectiva, como es el caso de cualquier obra cinematográfica o teatral, en la que hay implicados distintos autores-creadores, que realizan distintas funciones específicas, pero cuyo trabajo tiene un cuerpo único final. Aquí están bien definidas las labores del director, guionista o dramaturgo, actores, etc. En el caso específico de las *artes plásticas*, es este tipo de trabajos surgen, en ocasiones, conflictos de *autoría*. La labor de cada profesional que intervenga en la pieza final debe de estar bien definida para evitar este tipo de problemas. Por ello, el proyecto debe de estar realizado con suma claridad por el artista-autor (o artistas-autores en caso de tratarse de un proyecto colectivo), de manera, que el resto de los profesionales que participen, aporten su capacidad técnica (muy importante), pero no influyan en la obra final de forma sustancial. Es decir, de la misma manera que un arquitecto presenta un proyecto con los dibujos y planos perfectamente definidos, de manera que el resto de los profesionales intervinientes, puedan realizar la obra sin lugar a dudas graves, y con la continuada supervisión del proceso por parte del arquitecto. El artista-autor debe definir con la misma claridad el proyecto y supervisar su ejecución. Si hay profesionales dentro del proyecto cuya aportación produce cambios sustanciales en el resultado, e incluso enriquecen o varían la idea inicial del proyecto, se convertirán, en este caso en coautores del mismo. No obstante, soy partidario de que se mencione, en cual-

quiera de los casos, en la ficha técnica de la obra final, las distintas personas participantes y su función concreta.

Según lo que encontramos en la *Wikipedia*¹⁵⁵, *un proyecto es una empresa planificada que consiste en un conjunto de actividades que se encuentran interrelacionadas y coordinadas; la razón de un proyecto es alcanzar objetivos específicos dentro de los límites que imponen un presupuesto y un lapso de tiempo previamente definidos.*

La gestión de proyectos es la aplicación de conocimientos, habilidades, herramientas y técnicas a las actividades de un proyecto para satisfacer los requisitos del mismo.

Etapas de un proyecto:

- 1) Idea: Consiste en establecer la necesidad u oportunidad a partir de la cual es posible iniciar el diseño del proyecto.
- 2) Diseño: Etapa de un proyecto en la que se valoran las opciones, tácticas y estrategias a seguir teniendo como indicador principal el objetivo a lograr. En esta etapa se produce la aprobación del proyecto, que se suele hacer luego de la revisión del perfil de proyecto y/o de los estudios de pre-factibilidad, o incluso de factibilidad. Una vez dada la aprobación, se realiza la planificación operativa, un proceso relevante que consiste en prever los diferentes recursos y los plazos de tiempo necesarios para alcanzar los fines del proyecto, asimismo establece la asignación o requerimiento de personal respectivo.
- 3) Ejecución: Etapa de acción, en la que ocurre propiamente el proyecto.
- 4) Evaluación: Etapa final de un proyecto en la que éste es revisado, y se llevan a cabo las valoraciones pertinentes sobre lo planeado y lo ejecutado, así como sus resultados, en consideración al logro de los objetivos planteados.

Aunque esta es una definición de los proyectos sociales, lo podemos aplicar perfectamente a cualquier proyecto que queramos realizar dentro de las artes plásticas.

Por tanto, el proyecto es el conjunto de dibujos, planos, fotografías, etc, realizados con gran definición y exactitud, que permite la realización de la obra final con claridad, ya sea por el propio artista-autor o por técnicos cualificados que ejecuten la producción final de la obra. El proyecto se vincula a una obra que por su calado o complejidad requiere la posible implicación de un equipo humano y profesional.

155. <http://es.wikipedia.org/wiki/Proyecto>

BOCETOS Y PROYECTOS DESARROLLADOS EN MI OBRA (DESDE 1985 HASTA LA ACTUALIDAD): IDEA INICIAL (BOCETOS/ PROYECTOS), DESARROLLO Y RESULTADO FINAL

5.1. Introducción

Este apartado es el que yo considero como segunda parte de la tesis. Esta segunda fase será primordialmente práctica, mediante ejemplos gráficos, en los que analizaré de forma concreta todo lo explicado en los anteriores apartados. Se tratan de bocetos que felizmente he ido guardando a lo largo de los últimos veinticuatro años. Estos bocetos irán intercalados con una explicación detallada de todos sus aspectos formales y de contenido, la fuente que dio origen a cada uno de ellos y su resultado final.

En este quinto apartado haré una introducción y un resumen de mi labor como creador. Tanto desde un punto de vista formal como de contenidos. Realizaré, de manera gráfica un recorrido temporal, explicando la evolución de mi trabajo en las distintas fases o épocas. Los motivos y las vivencias que provocaron estos cambios. También hablaré de mi trayectoria profesional, a lo largo de todos estos años y de las influencias.

Los bocetos se inician en el año 1985 y terminan en la actualidad, en el año 2009. Los primeros años corresponden a una etapa de inicio y al periodo de estudio en la facultad de Bellas Artes de Sevilla. Pero a la propia actividad de aprendizaje realizada en la Facultad, debo decir que se completaba con un intenso trabajo personal en un pequeño estudio que ocupé hasta 1990. Las exposiciones (que vienen detalladas en un currículum adjunto) comenzaron en 1985, compaginándolas mis estudios de Bellas Artes. En 1988 comencé a trabajar con galerías de arte y tuve mi primera exposición individual, cursando entonces el cuarto año de carrera.

Toda esa actividad se puede dividir en distintas fases o etapas, que coinciden con cambios significativos dentro de mi trabajo. Etapa amarillo-negro (inicio, 1985-88), Art-vertencia (1988-90), Reflexion-art (1990-93), Rompecabezas (1993-97), Patrones (1997-99), Objetos-poemas (1999-2009). La poesía y el texto ha estado presente desde casi el inicio de mi

actividad, fusionando el campo de la poesía y la plástica desde mis comienzos. Ya en 1989, comencé a trabajar con algunos amigos poetas (Artvertencia, con los poetas Javier Sánchez y Rafael Duarte) y a partir de 1997 comencé a utilizar mis propios textos y poemas. La poesía ha sido para mí una actividad paralela y complementaria. Pero la he utilizado en la fusión con la plástica que siempre ha sido el centro de mi creación. Nunca me he considerado poeta sino artista plástico.

Los bocetos que iré comentando a lo largo de este estudio, irán apareciendo de manera cronológica, atravesando las distintas etapas de mi trabajo.

5.2. Bocetos y proyectos

En este apartado de la tesis, me gustaría indicar, que se podría realizar una división diferente, o la elaboración de distintos apartados dentro del mismo. Pero finalmente he decidido desarrollar el mismo de una forma cronológica. Desde mi etapa de inicio hasta acabar en la obra más reciente. Esta división temporal permite entender mejor la obra, así como observar la evolución del trabajo a lo largo de todos estos años. Pienso que esto genera una lectura más amena y clara.

La subdivisión que podríamos realizar dentro de este mismo apartado sería la siguiente:

- a) Bocetos que han dado lugar a obras bidimensionales, a lo largo de mis distintas etapas. Tanto en dibujo y pintura como con la incorporación más reciente del ordenador y de las impresiones digitales en mi obra.
- b) Bocetos para ediciones de obra gráfica y poesía visual: aquellos bocetos ideados desde su inicio con la intención de convertirse en ediciones de obra gráfica y poesía visual. Aunque en algunos casos la fusión entre este apartado y el anterior haga difícil la separación de ambos.
- c) Bocetos y proyectos para obra tridimensional (escultura e instalaciones visuales y sonoras y land art): los bocetos y las obras resultantes de procesos tridimensionales, tanto en escultura como obras desarrolladas en un espacio (instalaciones / site specific). En muchas de mis piezas hay intervención sonora, que iré también especificando y explicando. También cuento con la posibilidad de añadir material sonoro en el apartado de la documentación anexa a la propia tesis.
- d) Bocetos y proyectos para arte de acción (performance, happening y obra procesual): aquellas obras que se enmarcan dentro del arte de acción. Aportaré para ello material gráfico y documentación, así como la posibilidad de, como en he indicado en el apartado anterior, añadir documentos de vídeo dentro del material anexo.
- e) Bocetos y proyectos para obras en movimiento (vídeo y animación): Bocetos y desarrollo de la idea, así como la obra final, para vídeo y animación. Técnicas a menudo muy sencillas, y que otras veces necesitan el apoyo de técnicos o especialistas. Y en algunos casos la necesidad de un equipo multidisciplinar de profesionales, si la obra, por la complejidad de su realización, lo precisa.
- f) El desarrollo de la idea mediante la utilización de las nuevas tecnologías: aplicación del ordenador para proyectos bidimensionales (pintura, dibujo, ediciones e infografías), tridimensionales (aplicación a la escultura) y en movimiento (vídeo y anima-

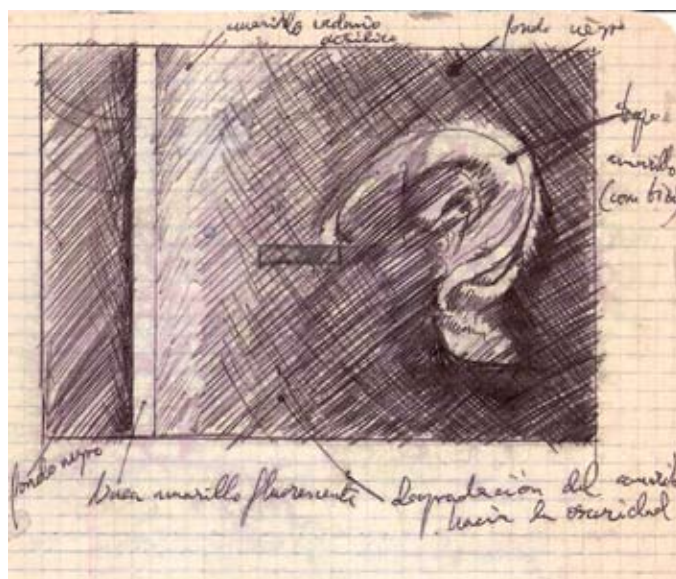
ción): Explicaré los distintos métodos y programas utilizados en estas técnicas, así como la resolución de dichos proyectos.

El inicio, como ya he comentado, comienza con la realización de creaciones propias y el encuentro de una primera línea personal de inicio, que coincide con el comienzo de la actividad expositiva, en colectivas y la formación de distintos grupos a los que pertenecía.

Debo añadir que en este estudio aparece una pequeña parte de mi trabajo, ya que, debido a mi despreocupación al respecto, de muchas de las obras y acciones que he realizado no conservo bocetos ni documento gráfico alguno.

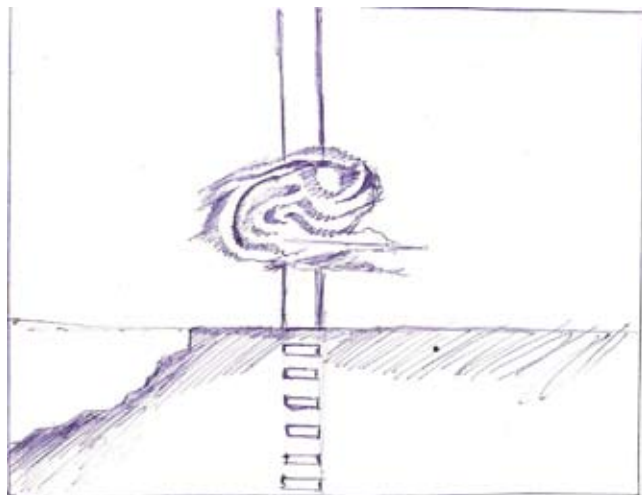
Como ya he comentado, la mayoría de estas obras de esta etapa de inicio, están realizadas en mi primer *atelier* (1985-90), y era una actividad paralela plasmada en unos trabajos que nada tenían que ver con lo que iba realizando en la propia facultad durante los primeros años. Comencé mis estudios en la facultad con diecisiete años. Un año de adelanto con respecto a la edad normal de ingreso. Había pasado de una etapa de aprendizaje básica que comencé con catorce años y donde el realismo e hiperrealismo era predominante. Fue en los momentos previos a mi ingreso en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, cuando descubrí nuevas formas de expresión distintas a la pura representación y copia de la realidad. De los primeros trabajos, a caballo entre el surrealismo y la abstracción, aunque guardo (en algunos casos) documentos gráficos, desgraciadamente no conservo los bocetos. En algunos casos no los realizaba, sino que trabajaba directamente. Pero en 1986, comencé a interesarme por la búsqueda de una idea en la obra. En ese momento, comencé a elaborar bocetos y a pensar previamente en la obra y en su significado y no sólo en su significante. De dicha etapa proceden los siguientes trabajos. No obstante, quiero añadir que las primeras etapas (1985-90) las considero como una fase de inicio. Con una obra realizada con mucha ilusión y valentía, pero carente de una madurez sólida, e incluso en ocasiones (reflejo de la excesiva juventud) inocente. Estábamos en la España de entonces, en plena etapa de transición, con una avidez de novedad (a la vez que un casi total desconocimiento de las vanguardias), de efervescencia de la llamada “movida”, muy presente también en Sevilla a través de la revista (icono de la época para cualquier artista joven) “Figura” y las Galerías Juana de Aizpuru, Rafael Ortiz y La Máquina Española. Los jóvenes “artistas” de entonces, nos iniciábamos en Bellas Artes, con una fuerte carga de rechazo hacia lo académico, y nos reuníamos en espacios que entonces surgían como lo que hoy se considera como *alternativo*: La Carbonería, Sangre Española, Corazón de Madre, la Taberna Ánima, El Mundo o las antiguas bodeguitas del Arenal.

Este primer boceto, del año 1985, corresponde a la obra titulada “El vuelo del arte”. Temple de cola (vinílica) sobre tabla de 120 x 70 cm. En el boceto ya se indica la composición, la tela encolada y estucada (las “alas”) y el objeto pegado (una brocha). En esta obra ya comencé a utilizar colores fluorescentes (amarillo, que no se puede apreciar en las reproducciones fotográficas), nada habituales en aquel momento. Las obras eran fundamentalmente realizadas en

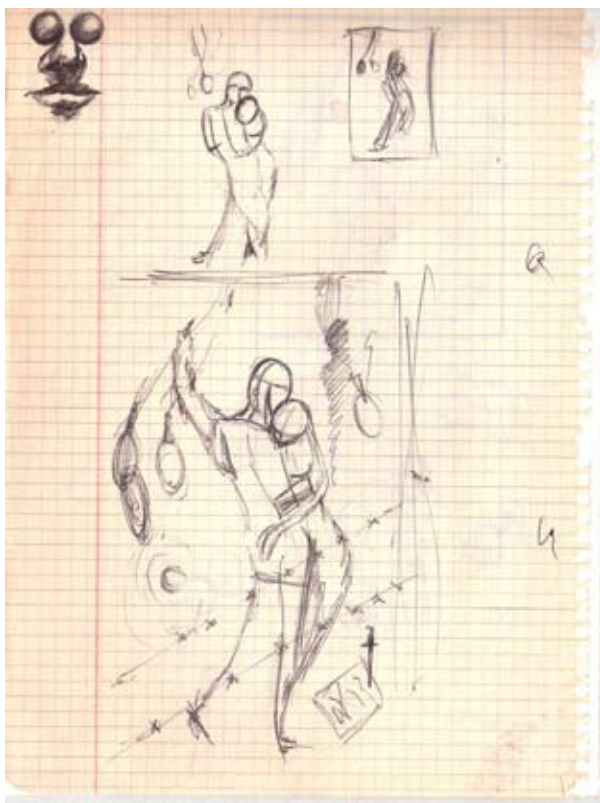


color amarillo y negro. En esta obra quería simbolizar, como su título indica, el arduo camino que hay que recorrer en el arte, representado por la brocha (objeto real) que sangra, hacia la búsqueda de la luz (la verdad, el conocimiento... representado por la franja fluorescente vertical).

En el boceto se puede apreciar la obra realizada, siguiendo la idea original de forma muy fiel. Eso a sido el método de trabajo que yo he ido empleando a lo largo de toda mi carrera. Las obras resultantes suelen ser muy fieles a los bocetos. En ellos estudio todas las posibilidades y las combinaciones más adecuadas. En algunos casos, como veremos más adelante, habrá variaciones sustanciales del boceto con la idea final. Pues, como es habitual el boceto es el germen creativo, pero durante el desarrollo de la obra pueden surgir cambios inesperados y, en ocasiones, radicales respecto a la idea original. Pero la fidelidad del boceto inicial suele ser la regla habitual. De ahí la importancia crucial del boceto. Y es una herramienta fundamental, ya que, en una superficie pequeña (por lo general) podemos realizar todos los cambios, estudios, reflexiones, etc, que nos evitará gasto de tiempo y material si los realizamos directamente sobre la obra final y en el soporte definitivo.



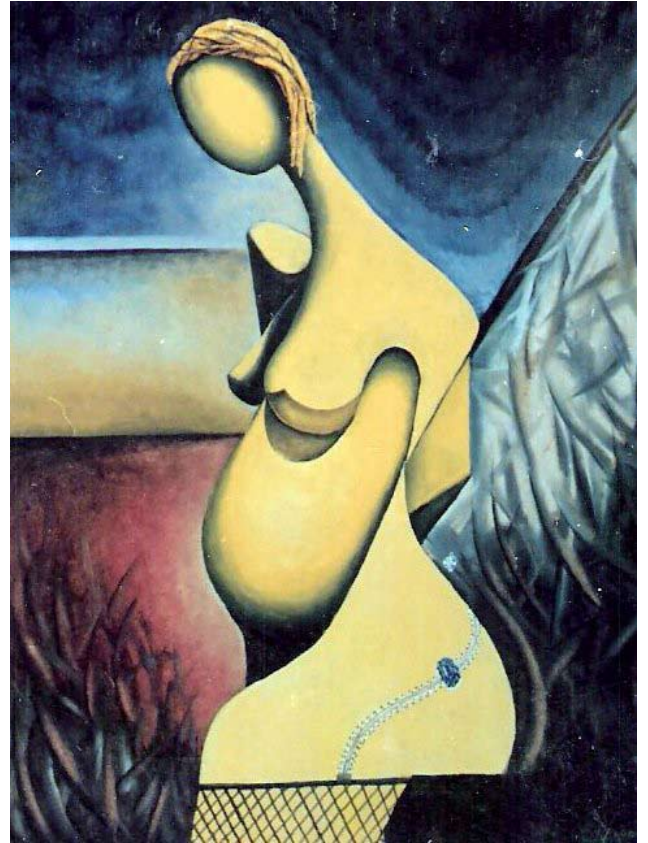
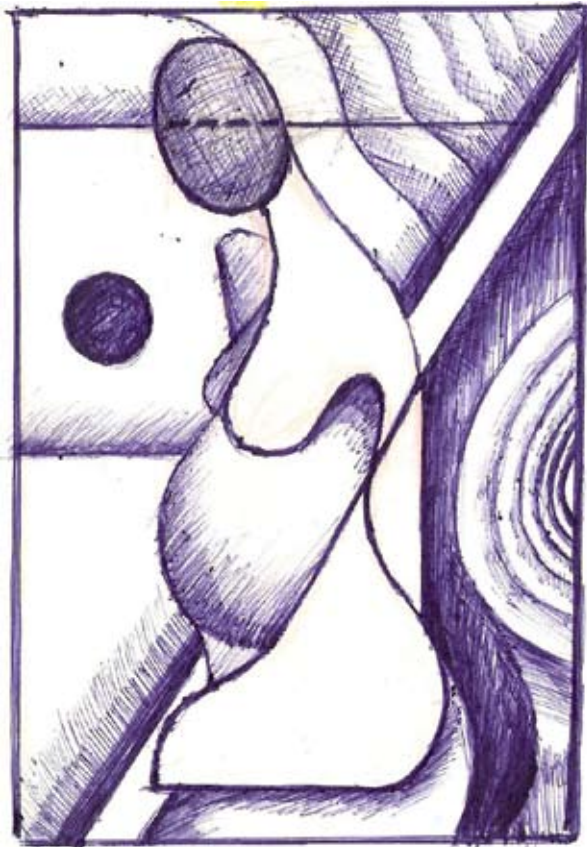
La obra se titula "Canto de una rana solitaria". Inspirada, como su título indica, en el sonido repetitivo de una rana en el campo, como metáfora de la soledad y de la solicitud de auxilio del que la padece. La técnica es similar al anterior.



Estos bocetos corresponden a la obra titulada "Amor Imposible" realizada en 1986. Basada en hechos reales acontecidos en ese año en España. Un suceso que recordaba a la tragedia clásica de Romeo y Julieta. Dos jóvenes a los que sus respectivas familias les habían prohibido verse y continuar su relación.

Ambos se suicidaron ahorcándose en la habitación de uno de ellos. Este hecho me conmovió e inspiró este trabajo. Realizado en temple de cola sobre tabla artificial (aglomerado de 90 x 60 cm) y cuerdas reales estucadas y pegadas al soporte. La luz cenital amarilla es fluorescente.

En la obra final se omiten distintos detalles presentes en los bocetos, eliminando algunas de las anécdotas como el alambre de espino o las manos que sujetan las cuerdas.



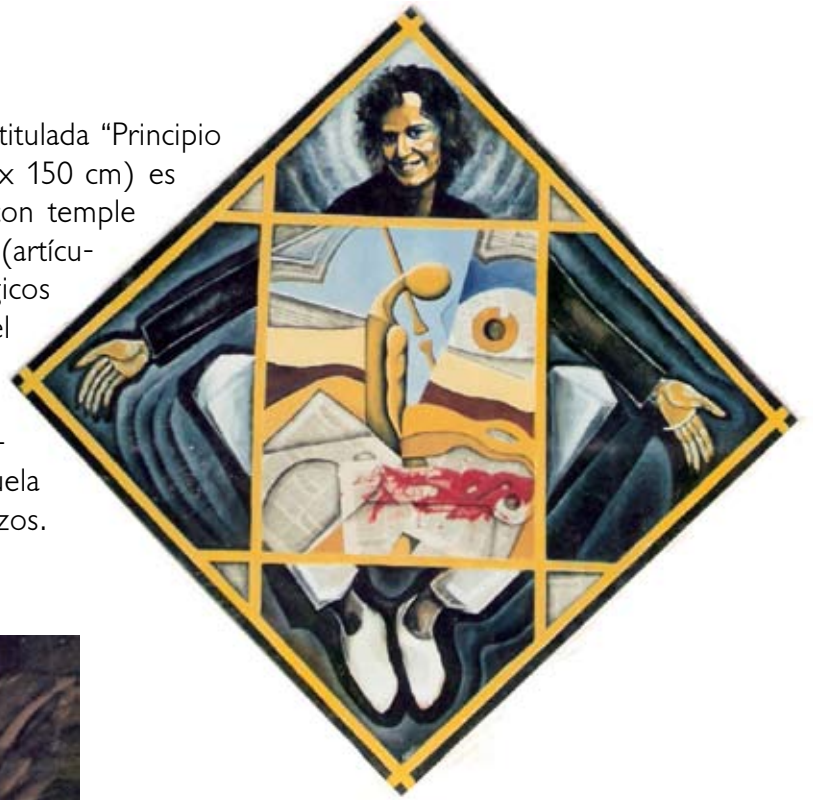
Esta obra, realizada en el mismo año y titulada "Maternidad" (60 x 40 cm), de sencilla factura y temática más relajada, representa a la figura femenina como un icono prehistórico. La obra final, añade estilización a la figura, así como un añadido de sensualidad en las medias y el ligero.

MODERNIDAD → (Edad Media Cristiana Occidental)

- DORLIAT, Marcel
Introducción al arte
medieval en occidente
Ed. Catedra. Col. Cuadernos de arte
Madrid 1980



Esta otra obra realizada en 1986 titulada "Principio y fin de un caballero andante", (159 x 150 cm) es una alegoría del Quijote. Realizada con temple de cola, acrílico fluorescente y collage (artículos de prensa con acontecimientos trágicos del momento). Representa el mito del idealismo derrotado, como relata Serrat en su canción. Pero su "Dulcinea" (retrato de mi novia y posterior primera esposa, la también pintora Manuela Bascón) lo protege y acoge en sus brazos.

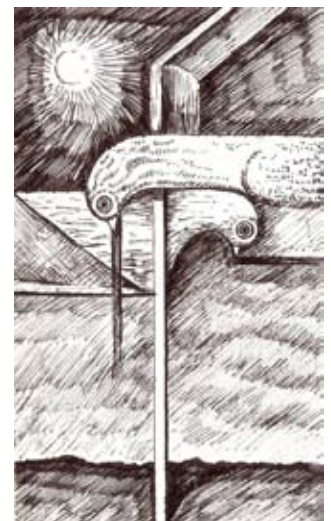


Esta obra titulada "Lucha de Contrarios" (150 x 120 cm), está realizada en 1987, en la Facultad, dentro de la asignatura de tercer curso de *Procedimientos Pictóricos* impartida por D. Fco. Cárceles. A la izquierda observamos los dos bocetos iniciales. También la realicé en aguafuerte sobre cobre (15 x 10 cm), en la asignatura de introducción al grabado impartida por Pérez Cortés.

El motivo que inspiró dicha obra fue la contemplación durante un paseo por un parque de Sevilla de dos palomas enzarzadas en una pelea de gran violencia.

Este hecho paradójico supuso una reflexión entorno del clásico símbolo de la paz

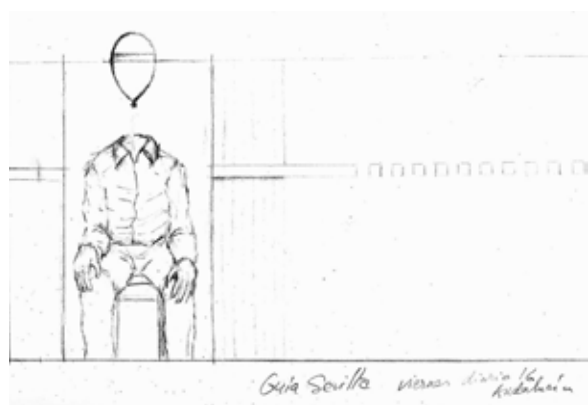
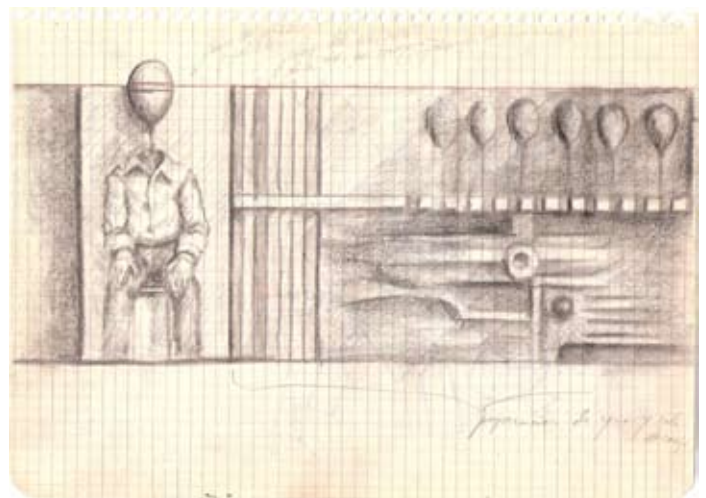
en nuestra sociedad. Y la representación de dicha paradoja. La realización técnica fue similar a las anteriores. temple de cola vinílica y acrílico fluorescente sobre tabla artificial (aglomerado). Pero en esta obra introduje dos elementos nuevos: dos relojes digitales en funcionamiento (ojos) y plumas reales de gallina, conseguidas en una granja avícola de Carmona. Era una obra de gran impacto visual y texturas muy diferentes.



En esta etapa intentaba plantear alguna novedad en cada obra. Era una fase de puro aprendizaje y de investigación en la búsqueda de técnicas y lenguajes nuevos. No me preocupaba especialmente el estilo, sino más bien, la producción de trabajos que me sorprendieran y el estilo vendría como consecuencia, si tenía que venir. Es decir, mi preocupación era la de crear, y de hacerlo mediante formas nuevas y mediante la investigación, de manera que cada nueva obra me aportara nuevos conocimientos que me llevaran a nuevos caminos o peldaños de la escalera que supone la creación. Y hacerlo con total sinceridad, sin copiar las maneras imperantes en las revistas de arte contemporáneo o las ferias de arte de la época.

Un afán investigador, en donde lo literario y la importancia del concepto iban tomando cada vez más fuerza. Sinceramente, era un ignorante de todo lo acontecido en la escena internacional en los años sesenta y setenta, de las vanguardias de aquella época: fluxus, zaj, etc y todo lo que eran las instalaciones o video-instalaciones. A pesar de ello, en ese año 1987, elaboré la que fue mi primera obra procesual, de manera absolutamente instintiva y sin conocimiento sobre las definiciones o encasillamiento que tiempo después aprendí, como los demás. Dicha obra titulada "Peligro de alienación indefinida" se componía de una pieza pictórica de gran formato (250 x 150 cm), una instalación escultórica y sonora y una performance (término que en aquel momento desconocía).

Este primer boceto data de 1987. Es el boceto de la pieza pictórica. En esta obra quería hablar de los peligros de la influencia de los medios informativos y publicitarios y del fomento de una sociedad de consumo desmesurado y cada vez más materialista y menos espiritual. De una sociedad donde impera un sistema que nos puede alienar. Representaba un muro de ladrillo, símbolo de la frontera y del lugar donde se fusila. Utilizando artículos de prensa (collage) sobre la actualidad violenta y alienada del momento, anuncios, artículos sobre economía, y un artículo sobre la generación del 27, con la fotografía del grupo. Con esta serie (amarillo y negro) iba a realizar mis dos primeras exposiciones individuales: la primera en diciembre de 1988 en la Sala del Monte de Carmona y la segunda (mi primera en una galería de arte) en ese mismo año (1989) en la pequeña galería de arte "La Caja de Pandora", en el Puerto de Santa María. Pero esta instalación también estuvo presente en la tercera a finales de 1989 (Art-vertencia) en el antiguo Ateneo de Sevilla, en la sevillana calle Tetuán. Este espacio tenía una importancia afectiva, ya que fue donde tuvo lugar la presentación de la generación del 27. En la obra, el personaje (pintado con gran realismo) estaba sentado de espaldas a la escena, a lo que acontecía en el cuadro, mirando al espectador. Su cabeza reproducía un globo. Este globo, estaba realizado en resina de poliés-





ter y fibra de vidrio, sólo a la mitad, y atornillado al lienzo, de manera que sobresalía del soporte y acentuaba el realismo.

El cuadro, realizado en 1987, estaba realizado con temple de cola vinílica, acrílico y acrílico fluorescente (en la franja horizontal, que como ya he indicado no se puede apreciar en las fotografías, ya que aparece como un amarillo cadmio).



En aquella época creía en el arte como instrumento que nos conduce a la reflexión, y que, por tanto, podía influir en la sociedad y mejorarla. Sigo hoy en día pensando lo mismo, pero con más conciencia de la situación real del arte y con menos inocencia. Pero sigo persiguiendo esa utopía.

Con el mismo título, y el mismo personaje comencé la realización de la instalación que completaría el conjunto. La instalación la realicé en 1988 en tercer curso de Bellas Artes, en la asignatura de Procedimientos Escultóricos. En este curso ya pude comenzar a crear mi obra también en la propia Facultad, ya que existían asignaturas donde había una total libertad creativa, sin imposición de modelos determinados.

Esta pieza consistía en la figura de un hombre sentado en un taburete y mirando



una televisión. Dada la falta de medios, utilicé un televisor viejo, lo vacié y situé un lienzo en su interior, a modo de pantalla. En realidad era un temple de cola sobre tabla artificial (aglomerado) con bastidor. En el mismo representaba, a modo de imagen fija, una cabeza clásica, sobre la que se cruzaba, a la altura de los ojos, una franja amarilla (fluorescente).

En estos bocetos se puede apreciar la fidelidad con la que representé posteriormente la obra final.

La escultura la realicé con una estructura de gavilla cubierta de malla metálica, recubierta de fibra de vidrio y resina de poliéster, ropa y zapatos estucados (con sulfato de cal y cola) y resina de poliéster pigmentada.

La cabeza la realicé en escayola sobre estructura de gavilla y malla, y cubierta de resina de poliéster, que le daba un efecto muy real de globo de plástico. La figura era de tamaño natural. En el interior de la televisión situé la grabación sonora que había realizado con fragmentos de los anuncios más estúpidos de la televisión, durante las navidades del 87. Intercalado con esto, una frase que se repetía a lo largo de la cinta, con una expresión de un programa muy conocido de aquel momento ("El precio justo"), en el que el presentador hizo popular la exclamación "...¡A Jugar!...". Esa expresión, junto con los fragmentos de anuncios era el apoyo sonoro en *loop*, situado en el interior de esta pieza. Sin saberlo había realizado mi primera instalación.

En las navidades de 1989, también sin saberlo realmente, realicé mi primera *performance*. Es importante situarse en la ciudad de Sevilla de aquel momento.

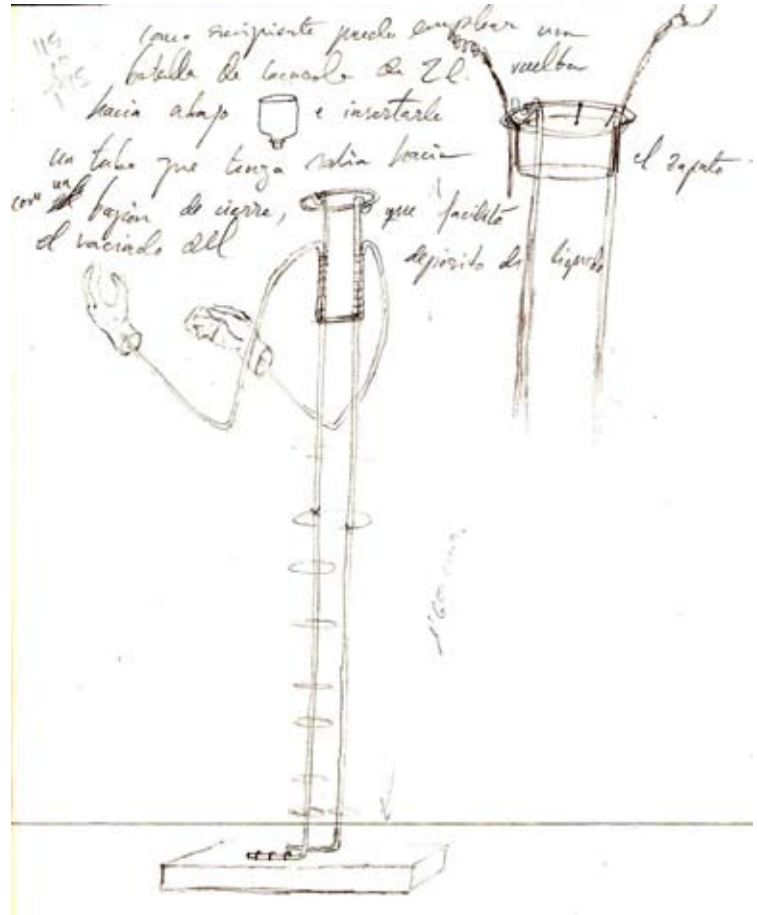
La acción fue previa a la individual (junto a textos del poeta sevillano Javier Sánchez Menéndez) que realizaría en el Ateneo de Sevilla, situado entonces en la calle Tetuán. Previa-

mente había entablado amistad con este poeta (hoy en día empresario), a raíz de un ensayo sobre la situación del arte publicado por él en Sevilla. Me identifiqué de inmediato con lo que allí se defendía y me percaté de que éramos antiguos amigos, ya que nos habíamos conocido dentro de un círculo de amigos donde manteníamos charlas y debates profundos a la edad de 16 años. Círculo que abandoné al ingresar en la Facultad.

Ese reencuentro supuso el intercambio de ideas y mi proposición de formar un grupo de fusión interdisciplinar (algo tan normal en la actualidad). Y como defendíamos los mismos planteamientos, de volver a lo interior, a lo espiritual, como reacción ante la sociedad materialista en la que nos desenvolvíamos. E intentar mover las conciencias del público, mediante la expresión plástica y escrita, y poder materializarlo en obras que nos llevaran hacia la reflexión. Bautizamos nuestro grupo como "Art-vertencia", y escribimos un manifiesto que publicamos en distintas revistas, fotocopiados y pusimos por toda la Universidad y por la ciudad, con unos trazos de pintura acrílica fluorescente. La acción la planteé como parte de esa exposición y manifiesto. Coloqué la pieza escultórica sobre la baca de mi coche, con un cartel en su regazo que ponía ART-VERTENCIA, a modo de ajusticiado medieval, y lo estuve paseando por toda la ciudad, por su centro histórico durante todo el día. Esta acción trataba también de sacar la obra al público normal, acercarla a la calle y no sólo limitarla a un espacio expositivo y elitista. La exposición en el Ateneo, dado su carácter tradicional, fue un escándalo dentro de la entidad, y algunos intentaron cerrarla anticipadamente e incluso llegaron a insultarnos. Cosa normal, ya analizado con la suficiente perspectiva... Esta obra la destruí (incinerada) en 1992, a modo de última e íntima performance.

A este mismo periodo pertenece otra pieza escultórica titulada "Últimas noticias" (170 cm de altura). Realizada con una estructura de alambre grueso recubierto de malla metálica y recubierta de fibra de vidrio y resina de poliéster. las manos están realizadas con molde per-





dido de escayola y positivado en marmolina y resina de poliéster. La pieza fue destruida años después, conservando hasta la actualidad únicamente las manos.

Representaba un hombre a tamaño natural, leyendo el periódico y al que le había desaparecido la cabeza y esta era sustituida por humo. En un principio pensaba introducirle hielo carbónico, de manera que saliese humo. Pero el problema técnico (en aquellos momentos) era lo efímero del resultado. Finalmente varié la idea inicial y lo sustituí por una bombilla que imita una pequeña llama, como las que había en las iglesias. Quería representar la convulsión que producen las continuas malas noticias que nos vienen de los mass media, y como nos afecta de una manera personal. Hoy en día las imágenes de cualquier terrible tragedia se cuelan a diario en el corazón de nuestra casa, y ellas invaden nuestro espacio más íntimo tanto físico como psíquico. Y es muy difícil inhibirse. Pero, evidentemente lo hacemos en la mayoría de los casos.

A partir del año 1988, comencé un nuevo cambio con obras de contenidos muy intensos, sobre las miserias humanas, la locura, la soledad, la angustia, y todos los problemas que rodean al ser humano en la sociedad contemporánea. A partir de una interpretación del Guernica de Picasso, que tuvo una influencia en mi trabajo de aquel momento, con un cambio de modelo, utilizando la figura humana como referente. Continuaba utilizando la técnica del temple y los colores fluorescentes. La evolución de mi trabajo suele ser algo progresivo. Suelen haber siempre obras de transición que se encuentran en la frontera del cambio. De esta etapa es esta nueva obra, del año 88, inspirada en la famosa frase de Hamlet: "To be or not to be...". Una reflexión sobre la vida y la muerte. En la obra (temple de cola, acrílico fluorescente y collage sobre lienzo de 130 x 97 cm.)⁰⁰ se pueden observar recortes de prensa sobre ofertas de empleo y esqueletos.



Boceto 1º; Boceto 2º; Obra final.

Siguiendo con la misma temática, que conformó la primera exposición de Art-vertencia, hay que sumar otra (segunda individual en esta galería de arte) en la Galería La Caja de Pandora del Puerto de Santa María (Cádiz), y una tercera muestra (con un pequeño catálogo) en la Galería Era de San Fernando (Cádiz) en 1990. En esta última conocimos al poeta isleño Rafael Duarte (premio Adonais de Poesía del 85), que se entusiasmó con nuestro proyecto y se sumó al mismo, al igual que la pintora Manuela Bascón (mi pareja en aquella época). Los cuatro realizamos la última exposición (con la publicación de un pequeño catálogo y un recital poético) del grupo en 1991, en la Sala del Pabellón de Uruguay de Sevilla.

Estos bocetos corresponden a la obra titulada "Niño-feto alimentado por TV", de 1988. Esta obra, al igual que la instalación, quería representar el peligro por la gran influencia que tiene la televisión en la moderna educación de los niños. Yo había sufrido personalmente en mi infancia una adicción a la televisión, pudiendo pasar horas delante de ella. Es la una ventana de conocimiento, pero que entraña una abusiva utilización publici-





taria de la sociedad de consumo, crea una dependencia y una influencia terrible en el consumo y en los hábitos humanos, y condena a las familias al aislamiento y a la pérdida de la comunicación. Para esta obra utilicé un televisor real (75 x 50 cm), al que igualmente le vacié la pantalla y sustituí por un lienzo. En dicho lienzo pinté (acrílico) la escena, en la que sustituí el cordón umbilical por un cable con un enchufe que parece salir del formato.

Estos bocetos corresponden a la obra titulada "Locura del mundo" (1988). Representa la angustia producida por la visión de un mundo de violencia y de sinrazón. Realizado con técnica similar a los anteriores: temple de cola vinílica, acrílico fluorescente y collage sobre lienzo (100 x 100 cm). También realicé una pequeña edición de grabado (sobre plancha de zinc, cortada





de forma circular). El fondo está formado por recortes de periódico con artículos de terribles sucesos.

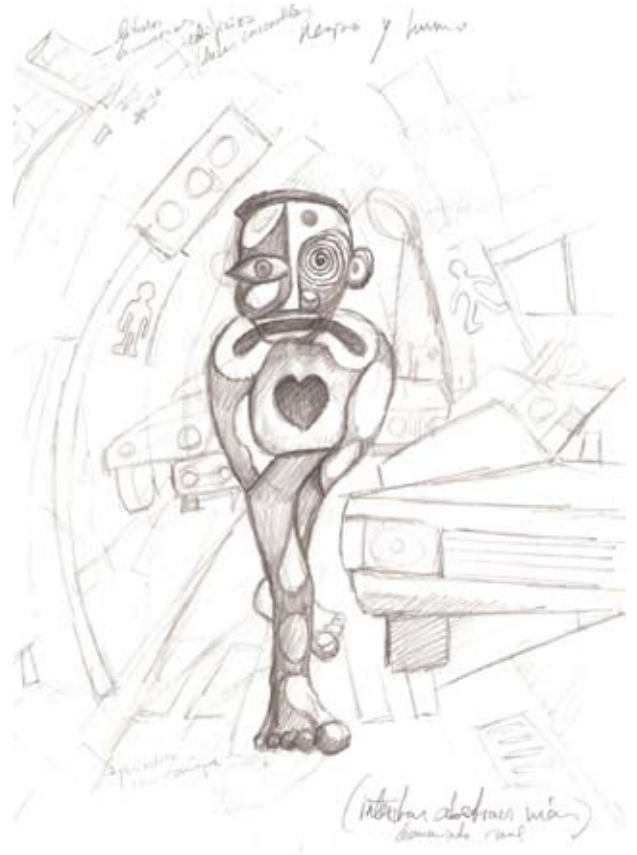


Los siguientes bocetos corresponden a la obra titulada "Made in Sudáfrica".

La obra final (1988-89) está realizada con acrílico (normal y fluorescente) sobre lienzo (80 x 70 cm.). podemos observar la transformación de la idea inicial y su evolución en la obra final. Quería tratar el problema del apartheid, (que en aquellos momentos era acuciante), y la situación política y social de Sudáfrica.



Obra titulada "Angustia de ciudad". Realizada en 1988-89, acrílico (normal y fluorescente) sobre tabla (aglomerado de 70 x 50 cm). Su título es claramente indicativo: el estrés y la angustia producida por el estilo de vida urbano y moderno.



Yo me crié en un pequeño pueblecito de la campiña jerezana. Y sufrí a los seis años el radical cambio hacia el ambiente urbano. Las prisas, el ruido, el anonimato, el constante asedio publicitario, etc, que nos envuelve en cualquier gran urbe.

Boceto y obra titulada "Soledad en multitud" (1988-89), de técnica similar a la anterior. Quería representar la intensidad y la angustia que en ocasiones puede provocar la sensación de soledad en un espacio lleno de personas, utilizando la imagen de un transporte público urbano. Personas anónimas hacinadas en un pequeño espacio, cada una en su mundo interior, en su frontera, creando una tensión sensorial muy fuerte. La paradoja del ser gregario, y estar en la más absoluta soledad interior. El resultado, salvo pequeñas variaciones en su composición, es tremendamente fiel al boceto.





Boceto y obra final titulada "Palabra liberada de lenguaje" (1989). Basado en un poema del mismo título de Javier S. Menéndez.



Ya en este momento comenzábamos a realizar colaboraciones para nuestro proyecto (Art-vertencia), en el que utilizaba poemas o textos para realizar las obras y viceversa. En esta obra, al igual que se hace mención en el poema, acerca de la identidad. El problema filosófico del yo real y su reflejo ante el espejo. Pero esto era algo también autobiográfico. Ya que,

pienso que de una manera inconsciente, sufría procesos de auto-hipnosis, desde la infancia. Y ocurría siempre de una manera inesperada cuando observaba mi reflejo en el espejo, pasando a reconocer mi cuerpo, pero entrar en una dimensión diferente y desconocida que me provocaba un profundo miedo a no regresar al estado normal de conciencia. Llegó un momento que puede controlar este fenómeno e incluso poder provocarlo de una manera consciente, pero breve. Esto intenté reflejarlo en este cuadro. En esta etapa realizaba las obra con técnica acrílica, pero aplicando diferentes texturas que había ido investigando, a base de espátula y pátinas. La sensación visual era muy rica y agradable, a pesar de la temática intensa.



Boceto y la obra final titulada “Tempus Fugit” (1989). Realizada con acrílico, pintura fluorescente y reloj (en funcionamiento) sobre tabla (contrachapado) de 75 x 60 cm. La obra es absolutamente fiel al boceto. En ella se puede observar una doble imagen: una pareja besándose, y a su vez formando una doble imagen en la que se aprecia una calavera. La obra habla de lo fugaz, y efímero de nuestra existencia y del amor. Conjuga con esta doble imagen la frase matrimonial “hasta que la muerte os separe”.



Los dos bocetos anteriores pertenecen a la obra titulada "Descubrimiento", de 1989. Quería representar la opresión que supuso la conquista de América.

Esta obra tenía un carácter mural, ya que la realicé en cuarto curso en la asignatura de pintura mural impartida por D. José Antonio G^a. Ruiz. Pero está finalmente realizada sobre lienzo de 130 x 80 cm. Técnica acrílica sobre lienzo. En la misma se observa la violencia ejercida, pero también el lazo establecido y que permanece hasta nuestros días.



De esta época (1989) son también una serie de terracotas policromadas. Esta pieza titulada "El Egoísta", de 50 cm de altura, está realizada en terracota policromada con la técnica de la *falsa encáustica*. Como su título indica, intentaba expresar de una forma gráfica el egoísmo, con un personaje que agarra con fuerza una bola dorada. Símbolos que hoy catalogaría de excesivamente evidentes y anecdóticos.

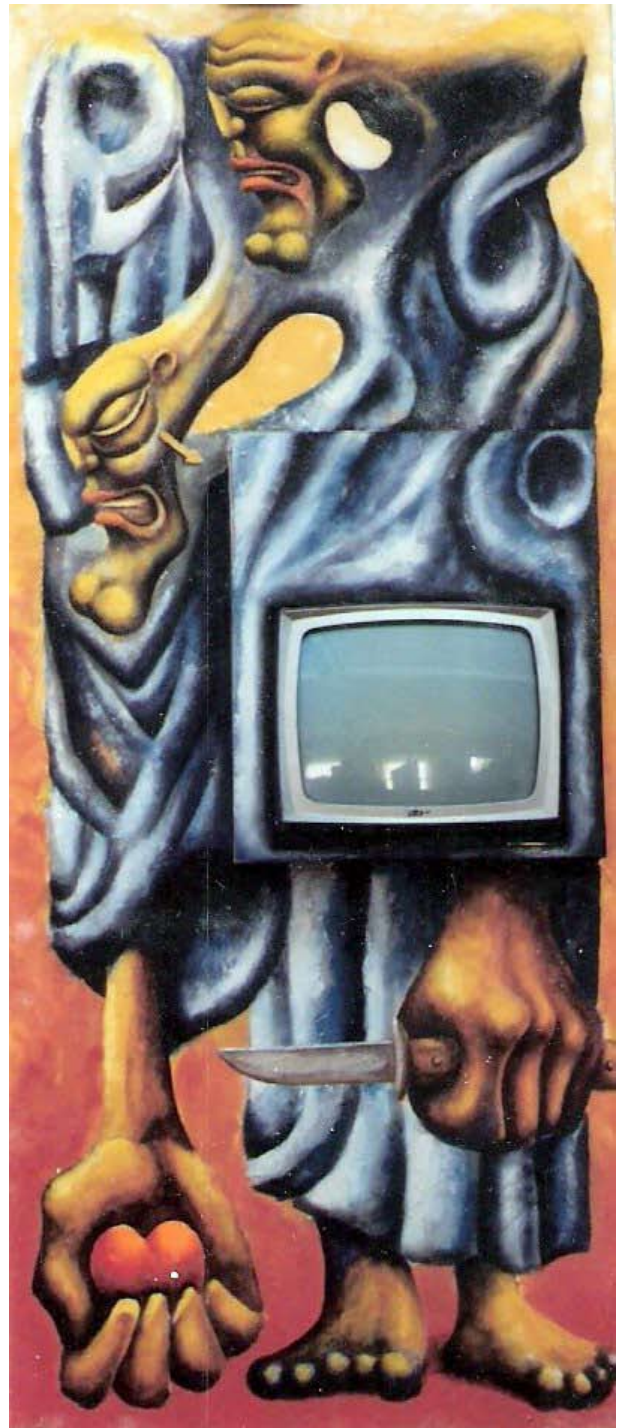


“El Sur”: terracota patinada (bronce dorado) y latón dorado incrustado, de 60 cm de altura. Representaba a todos los países del sur, a la pobreza cargada de dignidad.



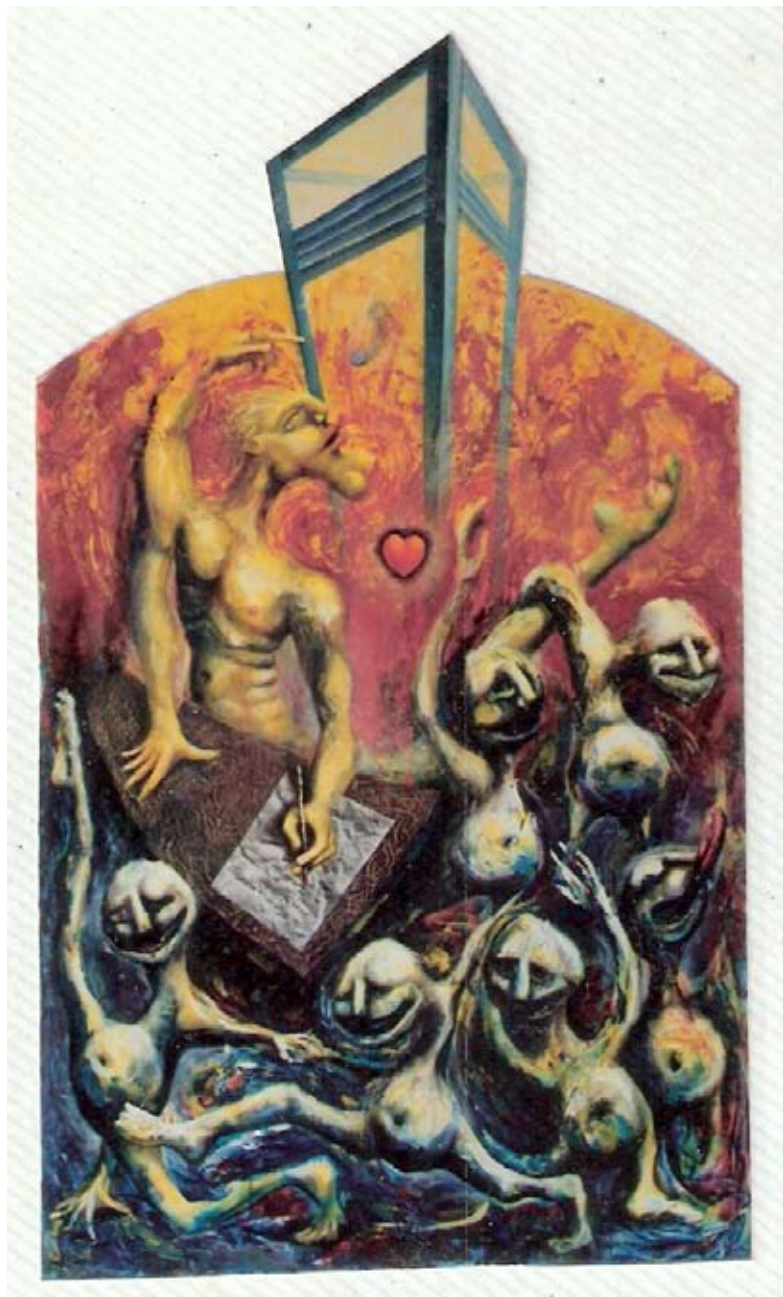
Esta otra pieza se titula “Maternidad de alquiler”. Terracota de 45 cm de altura, patinada en bronce dorado. Toda esta etapa la considero una fase de inicio, de aprendizaje. Donde todavía hay un exceso de figuración, de elementos demasiado evidentes, donde hay poco margen al espectador y con una temática demasiado cerrada o poco ambigua. Una obra, que, por la natural edad que tenía, carece todavía de la madurez y calidad suficiente. La parte positiva, es que estaba totalmente abierto al cambio y dispuesto a descubrir nuevas fronteras y penetrar en territorios desconocidos.





Obra titulada "El Poeta y el Héroe" (1990) de 170 x 80 cm. Realizada en acrílico (normal y fluorescente) sobre lienzo montado sobre una estructura metálica y televisor. El televisor se mantenía encendido pero desintonizado, de manera que lo que se apreciaba era las rayas en movimiento y un pequeño murmullo de fondo. Era una representación maniquea de los dos elementos que indica el título: el poeta simbolizado por el corazón (el amor) y el héroe simbolizado por el puñal (la violencia). Basado en un poema de J. S. M. en nuestro proyecto conjunto. Ambos se confunden en un mismo ser. La televisión como metáfora de la realidad que nos lanza la alienación y la falta de sentido crítico de la realidad. Siempre se nos presenta el bueno y el malo. Realidad artificial y maniquea.

Del último curso en la facultad, conservo los bocetos de dos grandes formatos que culminaron esta fase de inicio.



Estos son los bocetos de la obra titulada "Nadie sabe hasta dónde puede llevarnos la esperanza". Basada en un poema del mismo título de J.S. Menéndez.

Los bocetos (blanco y negro el primero y el segundo un boceto con prueba de color), estudian perfectamente toda la problemática de la obra, en cuanto al formato (el lienzo se adapta a la forma de la imagen), composición y color. El poema está escrito dentro del cuadro. Se representa a un escritor que espera la llamada en una cabina de teléfono, siguiendo las imágenes del poema, rodeados de pequeñas figuras, como niños-ancianos que representan la pérdida de la inocencia. El cuadro está realizado con temple de cola, acrílico, acrílico fluorescente sobre lienzo (220 x 130 cm). Realizado en 1989-90 y perteneciente a las dos últimas exposiciones del grupo Art-vertencia.



“Ayúdame a morir un poco” es una obra del mismo año que la anterior (1990) y perteneciente a la misma serie o época.

Podemos observar los dos bocetos previos. Basado en un poema de J.S. Menéndez, del mismo título, la obra está también inspirada en la famosa pintura del Greco “El entierro del Conde Orgaz”. La obra representa lo divino (parte superior) y lo humano (parte inferior). En la parte inferior de la misma está representada la miseria humana: la droga, el egoísmo, la violencia, la pérdida de la inocencia, la vejez y la reflexión. En medio de un paisaje urbano oculto por una pared inspirada en el muro de Berlín. En la misma invité a muchos amigos (compañeros de la facultad) a que escribieran alguna frase o graffiti, de manera que se convirtió en un ejercicio de expresión colectiva. La parte superior representa el amor, que nos eleva y nos salva, y en el centro del corazón que forman las dos figuras, está escrito el poema.

La obra de 1990, está realizada en acrílico (normal y fluorescente) y temple sobre tabla (aglomerado) de 230 x 260 cm.



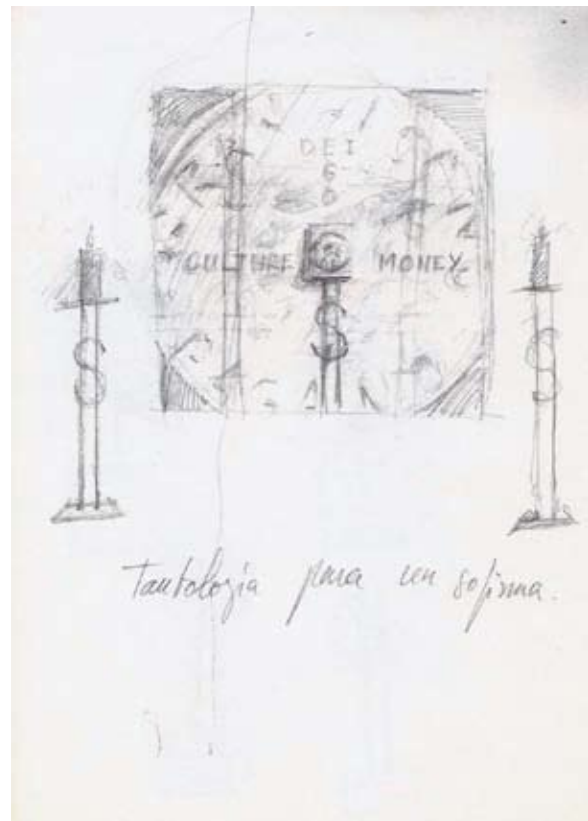
Obra titulada "Uno se cree más hombre" (1990-91), basada en el poema de J.S.M. del mismo título. Acrílico (normal y fluorescente), collage (carnets de identidad), reloj y espejo (con texto) sobre lienzo (270 x 125 cm). La obra quería tratar el problema de la identidad, y de la falta de tiempo ("*...hombre sin tiempo y sin amor*"). La figura se afeita ante el espejo, mientras sostiene su propio corazón, fuera de su cuerpo, en cuyo centro se haya un reloj en funcionamiento. Esta obra la destruí algunos años después.



Con estos tres grandes formatos, y la finalización de mis estudios de Bellas Artes en 1990, doy por concluida esta primera etapa de inicio. A partir de este momento y de entrar en contacto personal con artistas como Chema Cobo y posteriormente con José María Larondo (con el que trabé una gran amistad, que continúa hasta la actualidad), cuya obra me interesaba e influyó profundamente, ya que sentía una identificación intensa en los planteamientos tanto externos como internos. Mi obra experimentó un progresivo cambio. También la influencia del libro "La Creación Artística como Cuestionamiento", (publicado por el IVAM) y que ese año me regaló Federico Guzmán. La idea pura tomó una mayor fuerza, y las anécdotas superficiales y las composiciones recargadas y barrocas fueron transformándose en obras más austeras, con una reducción de elementos en la obra, que producía una potenciación de la imagen, de un lenguaje más contemporáneo y un resultado mucho más maduro. A partir de este cambio, entré en contacto (en 1991) con la galerista Carmen de la Calle, y concertamos mi primera individual en su primer espacio (c./ Almenilla) en Jerez, con la exposición titulada "Reflexion-art". Esta fue la primera *galería de autor* con la que comencé a trabajar de una manera más profesional, dentro de lo que supone el *mercado del arte*.

Con todo lo que significa de positivo y también de negativo. Son conceptos que uno tarda en asimilar o conocer su funcionamiento y sus reglas tácitas, a menudo misteriosas, o por lo menos, en ocasiones (especialmente para un artista novel) poco claras. Toda esta nueva serie realizaba una crítica muy directa a la sociedad de consumo, utilizando su elemento estandar-te: el dinero y el arte como nuevo valor de cambio.

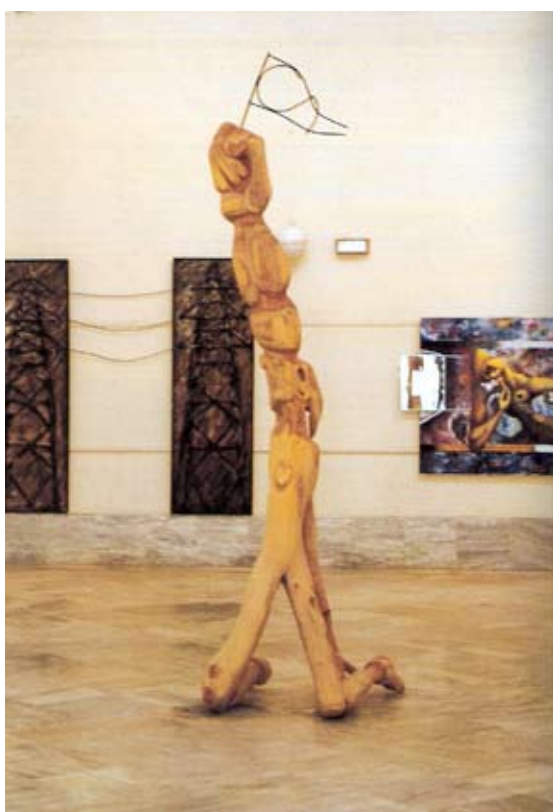
Esta obra titulada "Gran Icono Pagano", es una pintura-instalación de 1991. Lienzo de 200 x 200 cm, acrílico sobre lienzo y dos candelabros laterales con sendas velas encendidas. En el centro del cuadro había otro segundo pequeño lienzo (25 x 20 cm). Es la que considero la primera obra



de esta nueva fase, en la que utilicé la moneda con el perfil de este personaje, inspirado en la leyenda de Diógenes y la falsificación de las monedas. El perfil es el símbolo del poder político y económico. Una especie de bufón o payaso. En el cuadro se podían observar dos varitas mágicas, por la influencia de una de mis profesiones frustradas, la de mago, y lo simbólico de la moneda acuñada o timbrada, como elemento "mágico". La obra, de gran sarcasmo, flanqueada por las velas, a modo de imagen sagrada barroca. Esta obra la destruí algunos años después.



"New Narcissus" (46 x 27 cm) es una pequeña obra, del mismo año que la anterior. Como su título indica, quería expresar en esta obra la necesidad de muchas personas de exhibir sus riquezas, y la estupidez que eso supone. La vanidad de la ostentación.

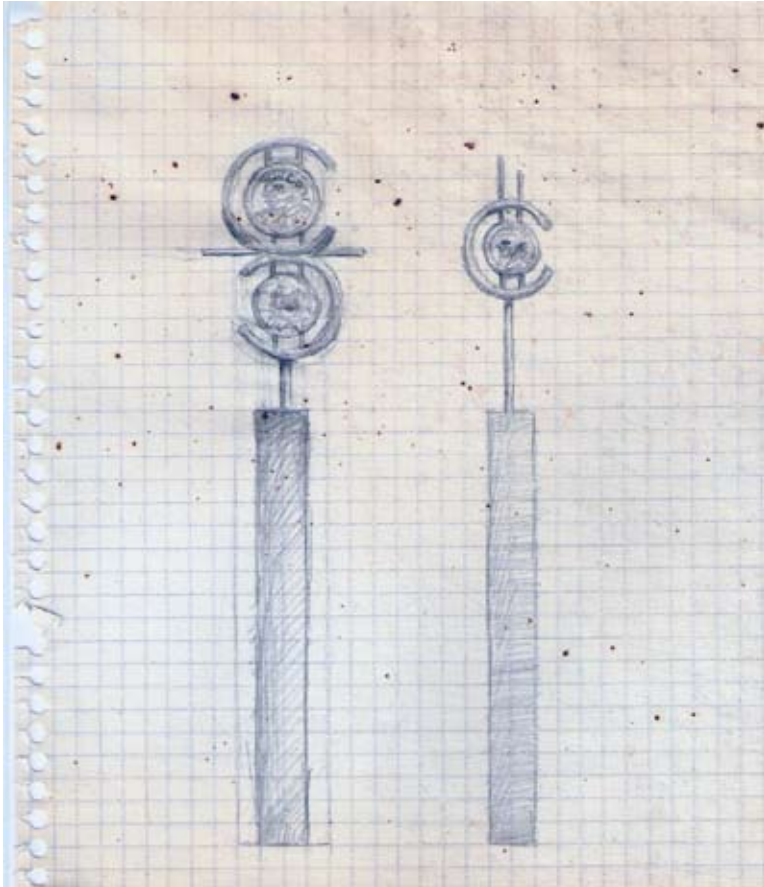


En este periodo (1991) comencé una serie escultórica titulada "Gran Icono Pagano", que consistió en una pequeña edición de la moneda con el mismo título como texto, en fundición en hierro. Y con cada pieza realicé una escultura diferente. La que contemplamos, realizada en hierro, de 145 cm de altura, y cuya forma nos recuerda al símbolo del actual euro. De cada una de las piezas quería representar formas que nos pudieran hacer sentir la presencia de un antiguo elemento sagrado, es decir era un intento de representación icónica del dinero, como elemento de adoración. Con una fuerte carga de ironía.



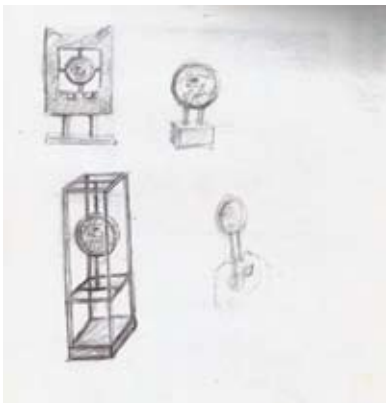
Obra titulada "Love at the present time", (1991) talla en madera de cinamomo (árbol del paraíso) y hierro. Altura 350 cm. Representaba una figura arrodillada blandiendo la bandera del dinero. Quería representar, un puño cerrado, cuya simbología siempre se relaciona con las ideologías de izquierdas, arrodillado, derrotado o deslumbrado ante el poder económico. Como ocurrió con la caída del comunismo o el sufrimiento ante las presiones económicas de muchas de las ideologías. El resultado final simplifica la idea inicial, pero no hay grandes cambios. La obra ya se contempla perfectamente en su boceto.





Esta otra pieza escultórica, de dicha serie. Hierro 50 x 40 x 15 cm.

En realidad, en mi trabajo personal, el hecho de pasar de la pintura a la escultura, únicamente representa un cambio de soporte, pero las ideas no cambian. Es decir, siempre trabajo una idea de conjunto y la realizo en distintas disciplinas, si conozco el medio y la técnica. Cuanto más domina uno dicha técnica, más libre será el creador a la hora de elegir en qué medio la expresa, o si la expresa en varios al mismo tiempo. Pero todavía no había conseguido salir del campo de la plástica. Más adelante, conseguí



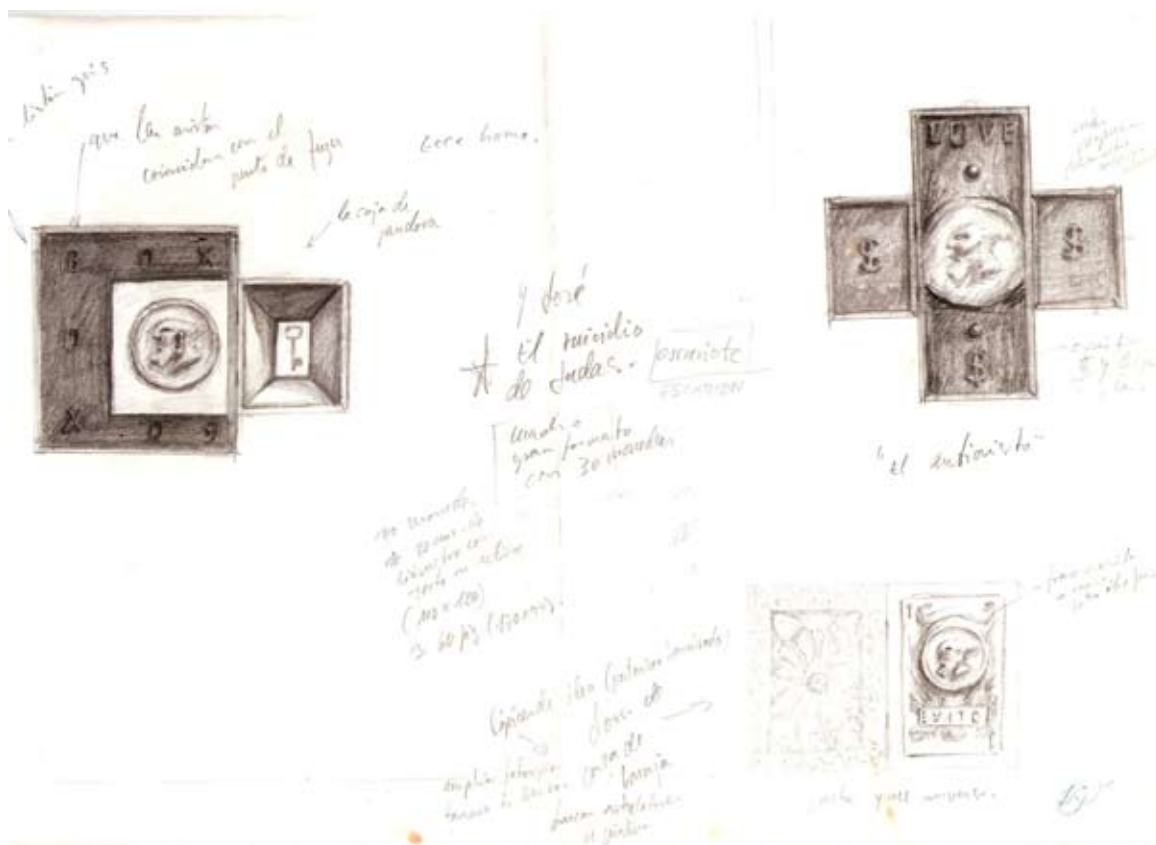
fundir y fusionar más medios o disciplinas. Por ejemplo, la fusión entre la poesía y la plástica (en sus distintas disciplinas) no la había conseguido de una manera clara. Ya que se trataban de textos que acompañaban a una obra, aunque estos estuviesen dentro de la obra plástica, no había conseguido su fusión. Esto vendría unos años después.

Esta obra se titula "Artistic Creation at Stake" (La creación artística como cuestionamiento), que el libro del mismo título, publicado por el IVAM, donde venían entrevistas con Muntadas, Juan Hidalgo, Frances Torres, etc, y que tuvo tanta influencia en mi trabajo. Aquí empecé a buscar otra forma de integrar el texto en la obra, utilizando unas plantillas que rellenaba con acrílico, de tal forma que el texto quedaba limpio y en relieve en el lienzo, creando un efecto casi industrial o mecánico que me interesaba. En la obra final (acrílico sobre lienzo de 120 x 73 cm, realizada en 1991) podemos ver algunas variaciones respecto al boceto, como la mayor síntesis y la sustitución del enchufe por una varita mágica. La utilización del inglés estaba motivada por un intento de utilizar el lenguaje de la manera más abierta e internacional posible. También, en aquellos años, había trabajado con la Galería La Caja de Pandora, cuyo director y clientes o público en general, eran en su mayoría norteamericanos de la base de Rota. También tenía concertada una exposición individual en un centro de arte de Norfolk (Virginia, USA), a través de esta galería, que finalmente no realicé. En la obra, intentaba hablar sobre el propio arte, como elemento de reflexión. En la moneda se podía leer en inglés: pensamiento y sentimiento.



Boceto y obra titulada "Black Philosophy", realizada en 1991. Acrílico sobre lienzo (y letras en relieve) de 100 x 110 cm. Es una obra que hoy la podríamos considerar *neobarroca*. Sigue dentro de la serie *Reflexion-art*, del dinero como filosofía de vida, como icono o nuevo becerro de oro. Una metáfora, como casi toda la serie de la adoración al dinero. De factura barroca, con fondo tenebrista y austero. Recuerda a la tradición tan arraigada en nuestra tierra.

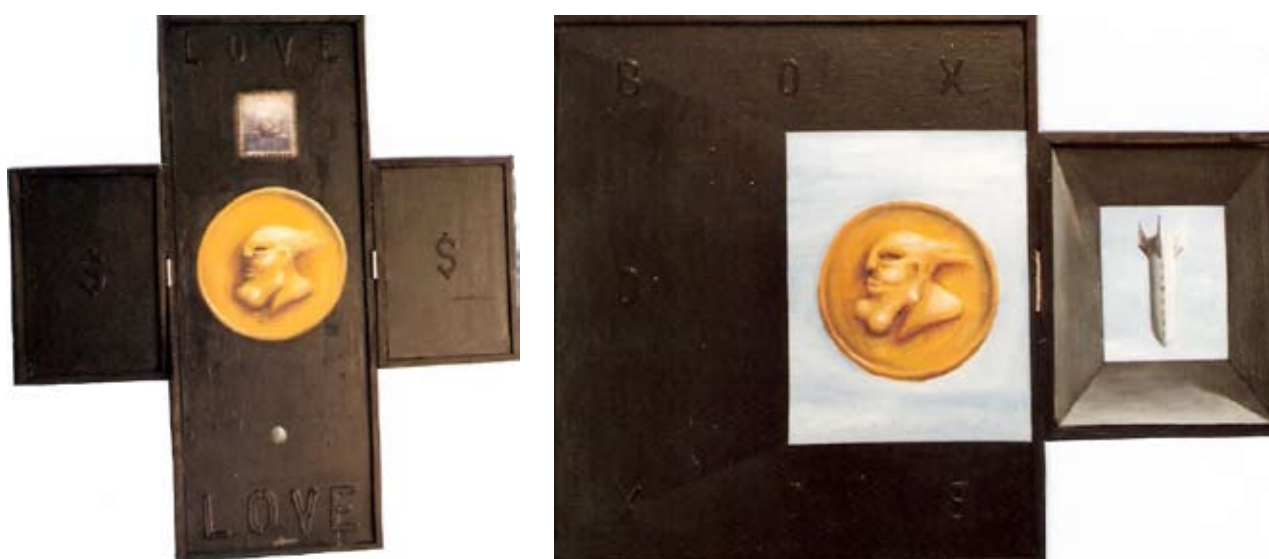




Bocetos correspondientes a las obras "Love Money" y "La Caja de Pandora".

Corresponden a dos obras de pequeño formato, con pequeños lienzos abatibles a modo de retablo medieval. La fidelidad de los bocetos con la obra final es prácticamente total, salvo la sustitución en la segunda de una llave por el misil o bomba en la obra final.

Ambos son acrílicos sobre lienzo. "Love Money" tiene una dimensión de 60 x 60 cm. y "La Caja de Pandora" de 60 x 40 cm., realizados en 1991.



Esta otra obra, del mismo periodo (1991), realizada en acrílico sobre lienzo (70 x 25 cm). Quería representar el arduo camino de la creación, simbolizado por los tres caracoles que cargan a su espalda, además del peso de su propia casa, con la palabra (etérea, a modo de nube) ART. Este símbolo de lentitud, dejando un rastro de babas, y deslizándose por un alambre de espino. Caminan hacia la búsqueda del dinero, de la moneda con el lema "piece of merchandise", para conseguir sumarse al mercado y al "éxito". Era una crítica a la propia labor del arte y del artista, como instrumento del mercado. De fondo hay una carta con un corazón con anzuelo, que representa la esperanza en el amor como elemento de rescate. Es la paradoja autobiográfica, de criticar a la sociedad de consumo y ser al mismo tiempo cómplice. Es una obra llena de simbologías.

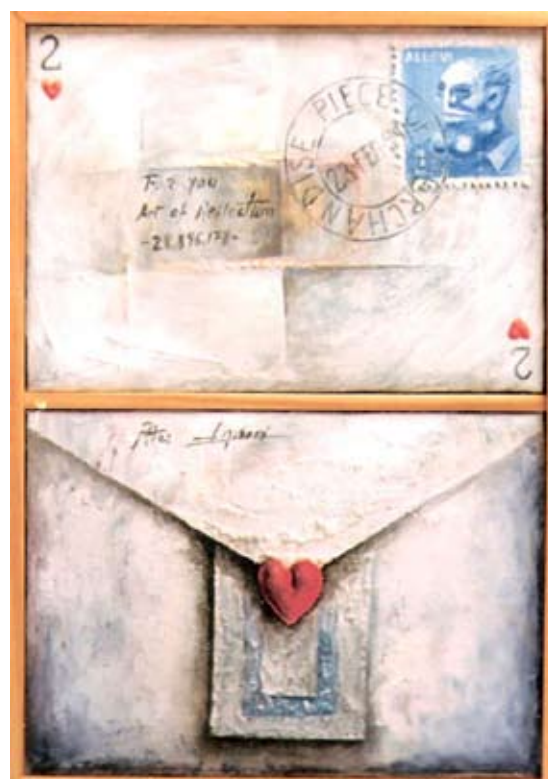


De la misma serie es la obra "The Lines" (1991). Está inspirada en la primera guerra del golfo. Las estrellas de la bandera norteamericana la sustituí por la moneda, símbolo del poder económico y de la codicia. Y las franjas las sustituí por líneas de metal (negro forja) y el fondo es un cielo tempestuoso, en donde se puede leer la frase "the lines", queriendo apostillar la frase completa: *reading between the lines* (lectura entre líneas). Como metáfora de la necesidad de agudizar nuestro sentido crítico y de análisis frente a los acontecimientos. Es decir, analizar la información que se nos enviaba y sacar la verdad de entre esas líneas. Está realizada en acrílico sobre lienzo (73 x 60 cm). En el boceto indico líneas de alambre de espino. Y un águila en la moneda. Pero en la obra final se sintetiza, para quedar una obra con menos

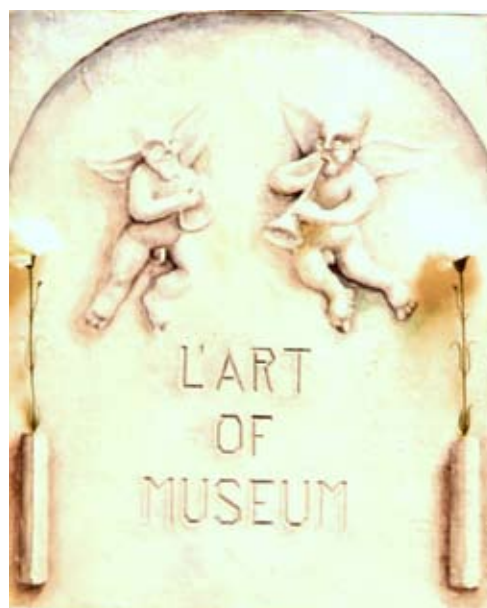
anécdota y más austera. Intentaba buscar la simplicidad y expresar al máximo con el mínimo de recursos, dentro de la línea que entonces había abierto. Una reducción de elementos que contrasta con la etapa anterior.



Obra de pequeño formato (40 x 24 cm). Titulada "Carta". Acrílico y óleo sobre lienzo. Representa una carta, cuyo remitente soy yo mismo (firma). Quería representar el arte como un elemento de comunicación.



Obra titulada "L'art of Museum". Acrílico y óleo sobre lienzo (73 x 60 cm) y dos clavetes de plástico, realizada en 1991. Mezcla de dos idiomas en su título, quería representar la muerte del arte, tantas veces anunciada, con la inscripción en un nicho. El museo como mausoleo, o cementerio del arte. Vemos la variación entre la idea inicial del boceto: hay un cambio de formato horizontal a vertical y una eliminación de elementos. Como hemos observado en anteriores ocasiones, la obra final intenta sintetizar la obra, y eliminar formas o elementos superfluos.



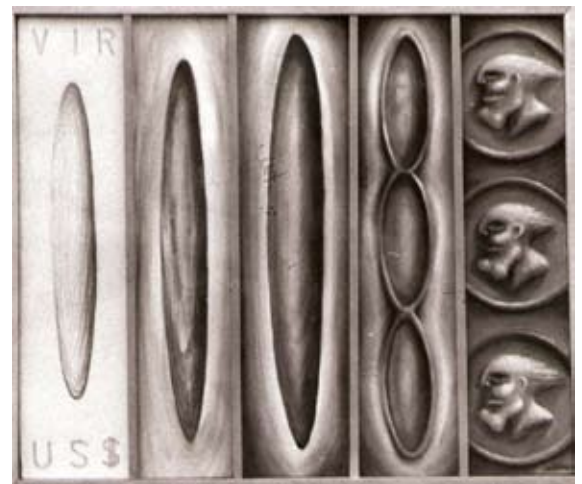
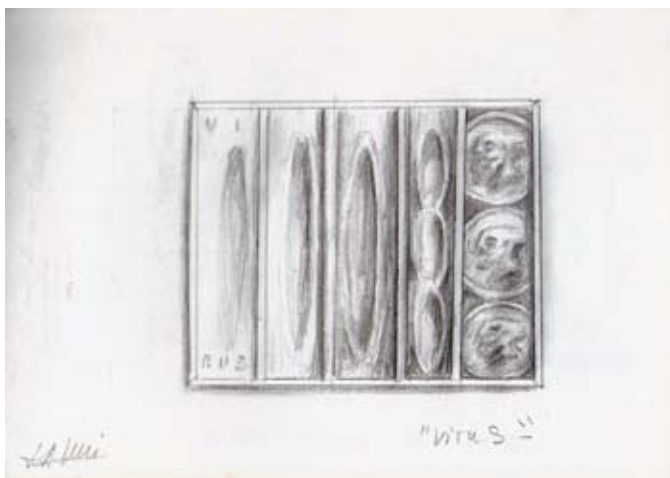
Boceto y obra original (fotografía en blanco y negro) de la obra titulada "Merry Christmas". Podemos observar la fidelidad de la obra con su boceto. Salvo el añadido de la etiqueta. Óleo sobre lienzo (45 x 35 cm). Representa el consumo que fomenta el nuevo concepto de la Navidad. Alejado de la carga espiritual, y volcado en el más puro materialismo, con el fomento del regalo y el exceso.

Obra de una gran ironía. Y que continúa en la línea de toda la serie. Realizada en 1991.

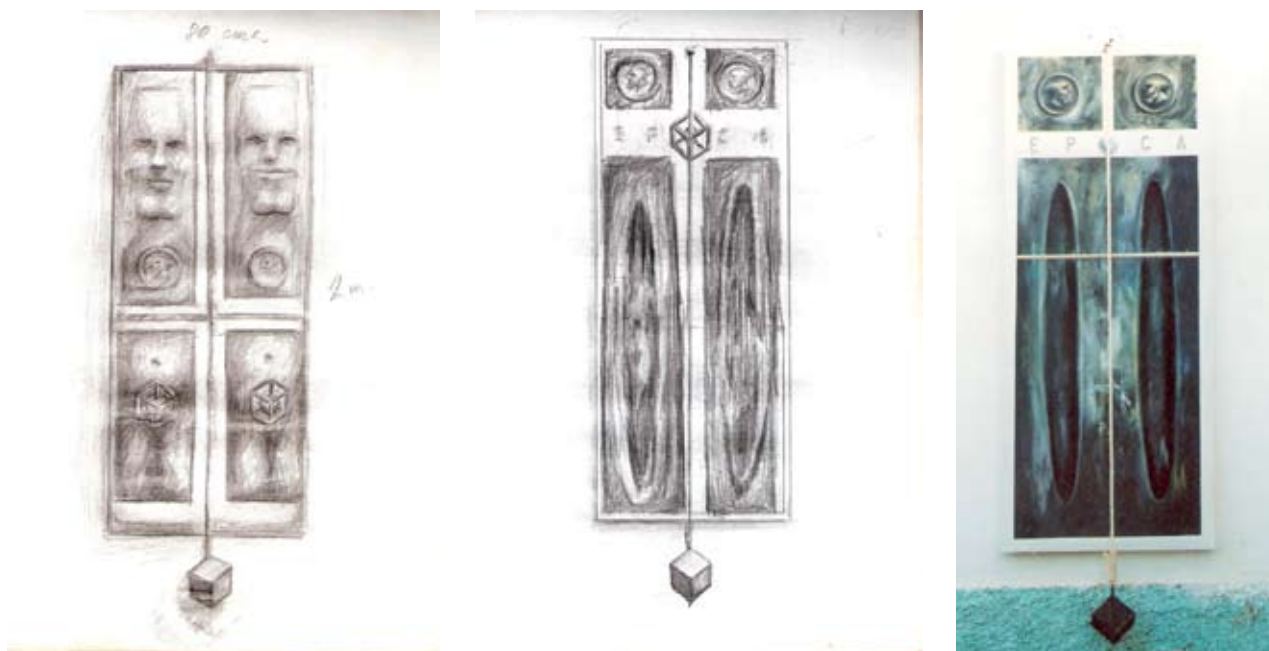


Boceto y obra final titulada "Virus\$", de 1991. Acrílico (fotografía en blanco y negro) sobre lienzo de 73 x 60 cm.

Esta obra representa el consumo y el materialismo como un virus social. Con una unidad fragmentada, y una lectura, como un cómic, de izquierda a derecha. En una posterior exposición en la Galería la Caja de Pandora, de público mayoritariamente norteamericano y militar, tuve serios problemas con esta obra y algunas otras de esta serie, que hacen alusión directa al imperio norteamericano. Algunas personas se sintieron ofendidas, teniendo que mediar el galerista para solucionar el enojo.



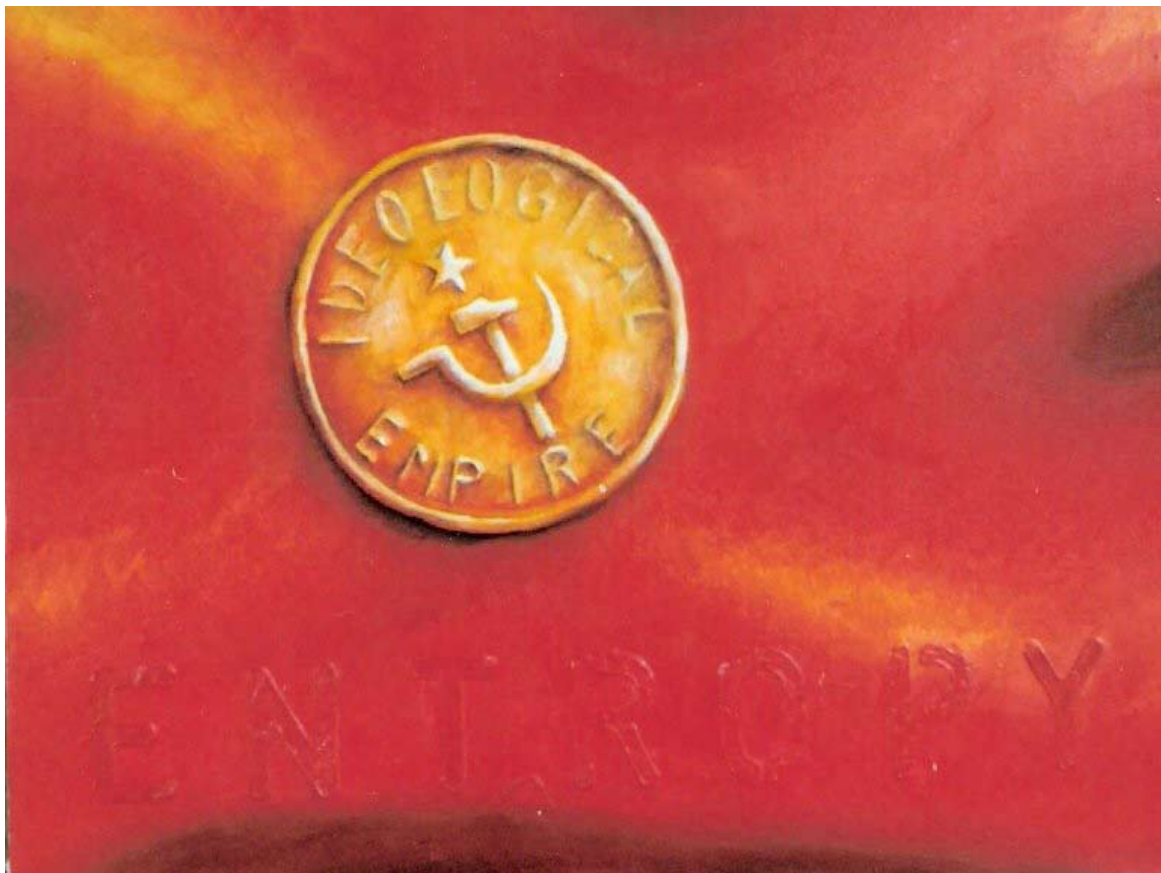
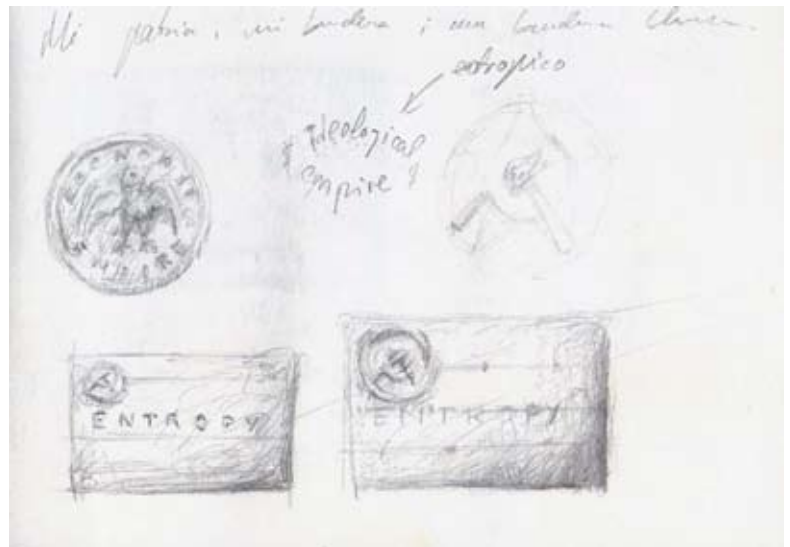
Dos bocetos y original (1991) titulado "Época". Mixta sobre lienzo (170 x 70 x 20cm), cuerda y dado de hierro (a modo de plomada). Quería representar como se varía generacionalmente, a menudo de forma pendular. Y de las tensiones que esto conlleva. En el primer boceto se puede ver una cabeza, presente en una de las esculturas ("Ser"), que abandoné en el segundo y definitivo. Con la moneda con dos caras (tristeza y alegría) y su imagen deformada.



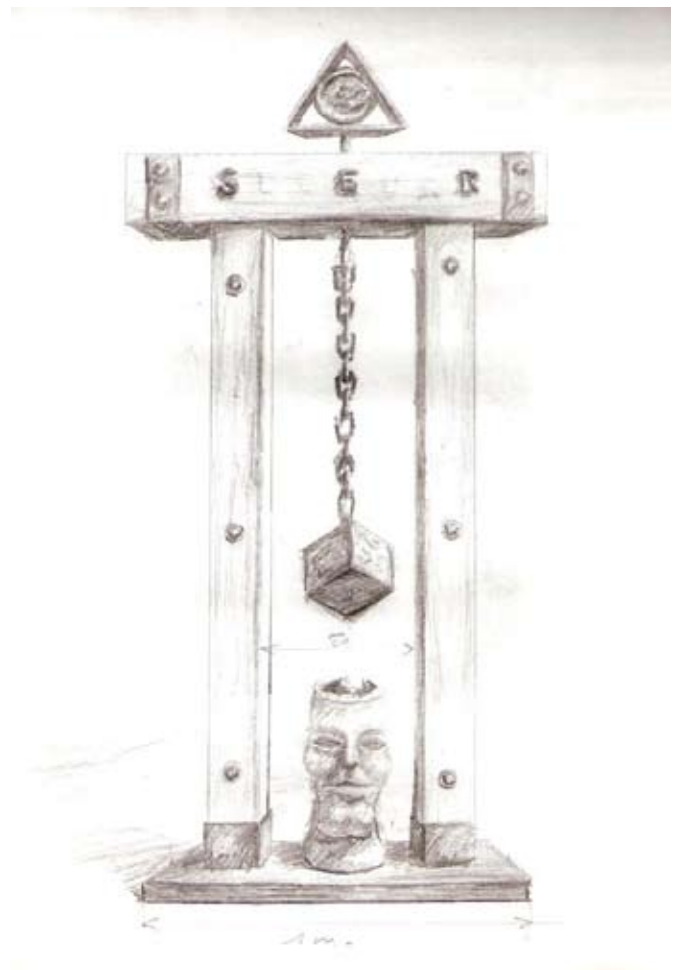
Boceto y original titulado "Instrumental Reason", de 1991, óleo sobre lienzo de 120 x 60 cm. Se trata de una obra muy crítica con la mercantilización de la Iglesia en general y la católica en particular. Este cuadro es una parodia de las invitaciones de una primera comunión. Con un aire *kitsch*. La ostia es sustituida por una moneda. Hay, como hemos visto en ocasiones anteriores, una simplificación de la obra final, y un pequeño cambio en la composición.



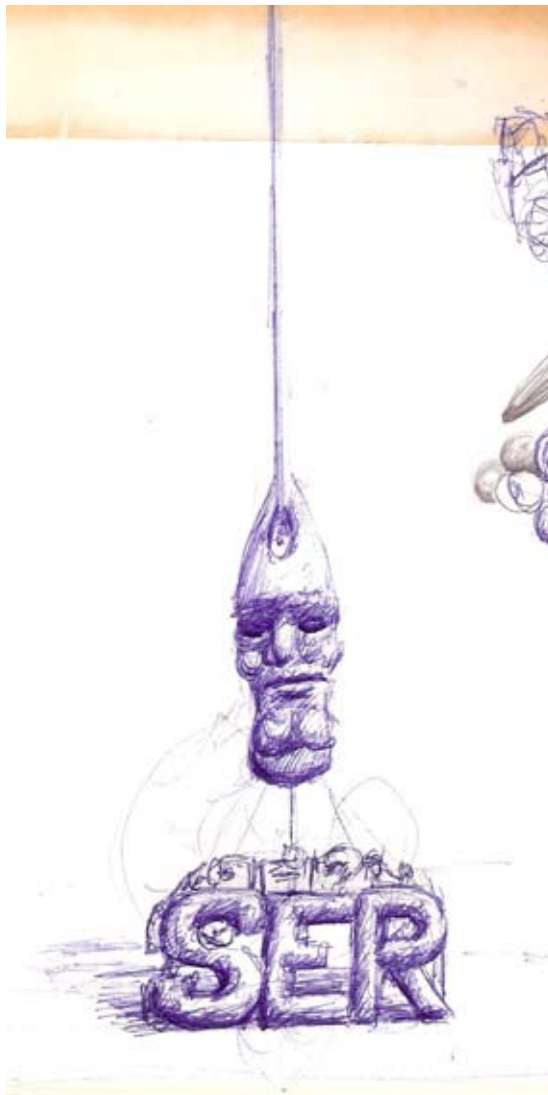
Boceto y obra titulada "Entropy", realizada en 1991 (óleo sobre lienzo de 45 x 35 cm). La obra retrata los acontecimientos que estaban ocurriendo ese mismo año en la URSS. El desmoronamiento del sistema soviético, donde la ideología comunista iba dando paso al capital. La obra representa una bandera en la sustituía la hoz y el martillo por una moneda acuñada. En esta obra apliqué la composición en sección áurea. Como los anteriores casos, en la obra final se sintetiza la idea inicial, y se omiten las anécdotas del alambre de espino.



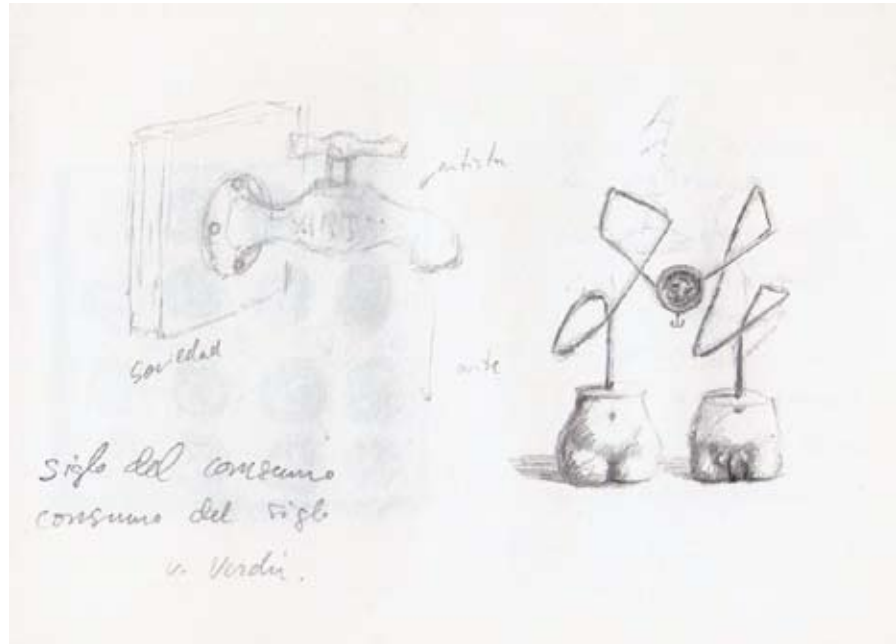
Boceto de la obra titulada "Ser". Se trata de una escultura de gran formato (250 x 120 x 60 cm) de 1991. Talla en madera de olmo, pino y hierro. Representa la angustia existencial, el peso de la conciencia, frágil, ante la constante amenaza como una espada de Damocles. La gravedad, como metáfora. En la parte superior, un triángulo, como ojo divino cuya pupila es una moneda de hierro (gran icono pagano). Intentaba representar la angustia del ser humano, ante la llamada sociedad del bienestar, cuya búsqueda se nos impone como una amenaza. El conseguir todo el bienestar material, símbolo del "éxito" que nos convierte en verdaderos esclavos de esta sociedad y de nosotros mismos y nuestras necesidades, a menudo artificiales e innecesarias. Las únicas variaciones respecto al boceto original es la variación en altura del elemento central mediante una peana de hierro, la utilización de una cuerda en lugar de una cadena y la omisión del título en el frontal. Es decir, volvemos a la simplificación de las formas. Pero lo demás es absolutamente fiel al boceto. Cuando se trata de escultura, cuido mucho el dibujo en el boceto, para que la pieza esté perfectamente definida y clara a la hora de trabajar. La técnica suele ser más compleja y uno depende también del material. Hay que buscar formas idóneas y la técnica adecuada para la idea y viceversa. Debe estar definido el volumen, de manera que sea sencilla su representación tridimensional.



Obra titulada "Ser-reS". 1991. Escultura-instalación. Talla en madera de casuarina y pino, sogá y arena. La obra la realicé para la exposición colectiva en la Galería Carmen de la Calle de Jerez, titulada "Equus Transgresionem", donde se quería dar una visión nueva y contemporánea entorno al tradicional tema de "El caballo". Y efectivamente hice una obra sobre eso, pero especificando "el otro caballo". Mi obra trataba, para sorpresa de algunos de un caballo menos agradable, cuyo enganche no se exhibe en los lujosos festivales, ni sirve a la ostentación, sino (se podía observar en los alrededores de la galería) el problema de la droga, y en especial de la heroína. Lo representaba con una cabeza de un aspecto rudo y envuelta en arena. En el suelo tres letras donde se puede leer res o ser, o ambas cosas. Símbolo de la transformación que sufre un drogodependiente, convirtiéndose en una res, como ganado de los traficantes. La cabeza (60 x 30 x 30 cm) iba colgada de una larga cuerda. Al pie de la pieza iban las letras de pie con un gran círculo de arena. Volvemos a observar simplificación en el resultado final.

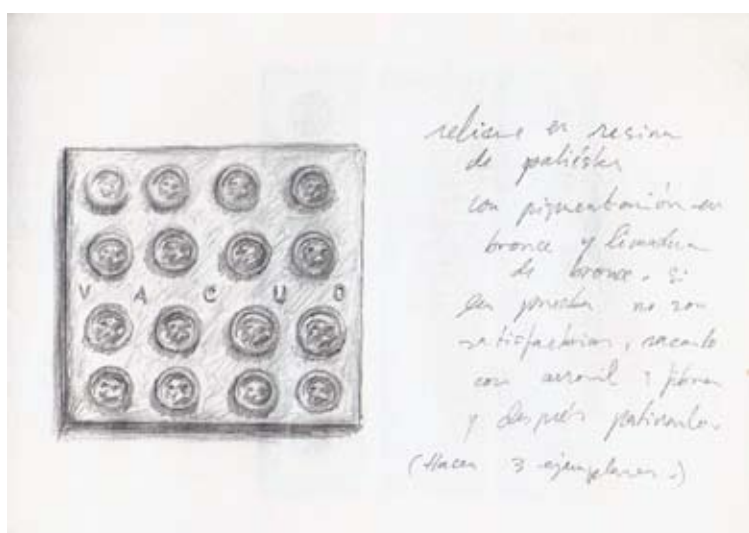


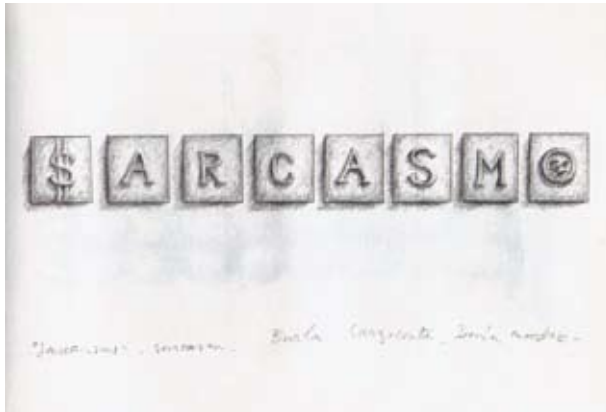
“El Nacimiento de la Contemporaneidad”, perteneciente a la misma serie, realizada en 1991, talla en madera de olmo y hierro (90 x 70 x 30 cm). Con la imagen de las formas básicas de las caderas de un hombre y una mujer, como símbolo del nacimiento del ser humano (Adán y Eva), pero la manzana es sustituida por la moneda (todas con la inscripción: gran icono pagano).





Esta obra titulada "Vacuo" tiene gran importancia, ya que supuso un nuevo cambio formal. Obras mucho más austeras y elegantes, mediante la repetición. La utilización de técnicas clásicas para crear obras muy contemporáneas en su aspecto final. Relieve realizado en resina de poliéster, aerosil y fibra de vidrio, con un molde perdido, en 1991-92, y patinada en bronce, de 110 x 100 x 10 cm. Quería jugar con una paradoja formal, la utilización de la repetición, como *horror vacui* y el propio título y texto en la obra. El vacío con el lleno. Quería representar que el dinero no es lo que llena nuestras vidas. La riqueza o la abundancia también puede a su vez contener un gran vacío. Su aspecto formal está más alejado de la figuración y comienza a tener más solidez y madurez.





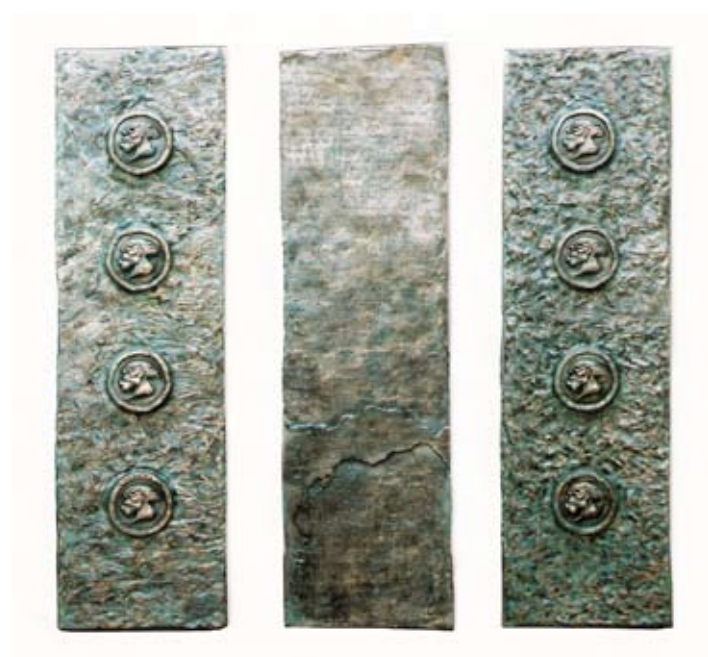
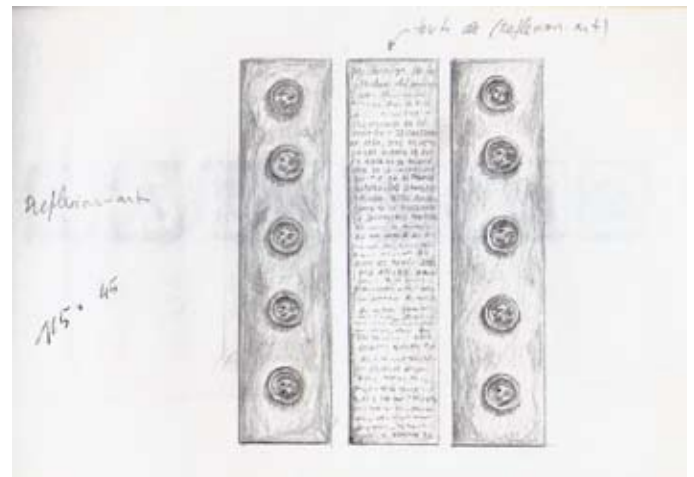
"\$arcasmo", 1992. Realizada en resina de poliéster y marmolina, con molde perdido. Ocho piezas de 31 x 25 x 6 cm.

Su título es lo suficientemente expeditivo. Aunque los discursos son similares, el cambio formal es grande. El texto pasa a ser obra y viceversa.

Ya no se trata de un texto que ilustra la obra. Aquí comencé a fundir texto y obra con acierto. la obra recuerda a los relieves clásicos.

Obra titulada "Reflexion-art", (1992). Realizada en resina de poliéster, aerosil y fibra de vidrio, patinada en bronce, en tres piezas de 150 x 40 x 10 cm. Esta obra recoge en su pieza central el texto que escribí y publiqué en el catálogo del mismo título, de la exposición individual realizada en la Galería Carmen de la Calle de Jerez en abril de 1992. Que era una especie de manifiesto personal, en relación con mi visión del arte y mi posicionamiento claro al respecto. Sigo con la misma renovación formal, alejada de todo lo accesorio e intentando sintetizar la imagen mediante formas abstractas de una elegancia y composición clásica.

La obra final es totalmente fiel al boceto.

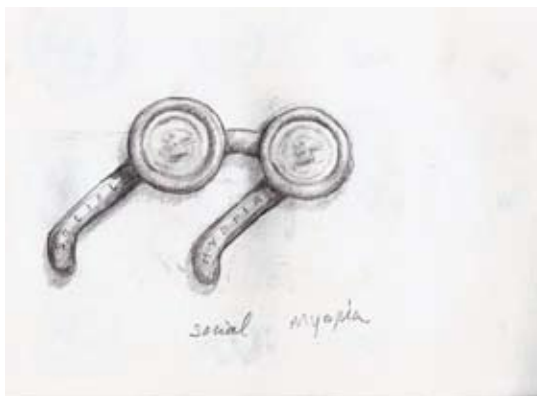


Obra titulada "La sopa boba". Escultura (40 x 45 x 25 cm) realizada en (1992) madera, resina de poliéster, marmolina y fibra de vidrio, patinada en bronce. Sigue la tónica de esta última serie. Una crítica a la sociedad de consumo, donde el dinero lo podemos encontrar impregnando cualquier tema, *hasta en la sopa*. Todas estas piezas están pensadas para su realización en bronce, pero me fue imposible debido a su coste. Pero en este caso la resina, con su aspecto líquido daba una textura muy real al conjunto.



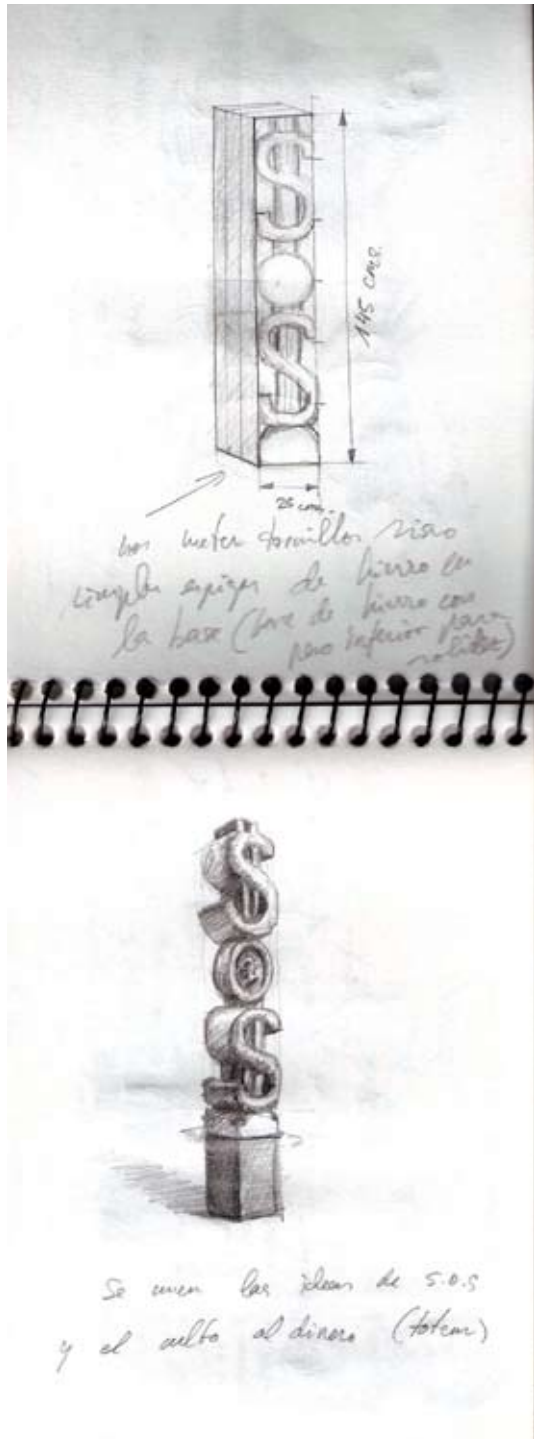
"Miopía Social", realizada en 1992, en madera patinada (bronce) y resina de poliéster transparente. Medidas de 55 x 50 x 20 cm. De gran realismo, dada la perfecta adecuación de la técnica con la idea, representa unas grandes gafas, de grueso cristal, típicas de las grandes miopías. Las gafas se podían plegar como unas gafas convencionales. Quería representar con esta obra la falta de visión o la cortedad de miras, que en muchos casos se nos impone para poder estar dentro del sistema, diseñado para que no podamos "ver" más allá, para que seamos perfectos instrumentos de una sociedad del consumo.

Estos son los bocetos y la obra original, del mismo título que la anterior "Miopía Social" y del mismo periodo, pero en versión bidimensional. Es decir, es una pintura. Realizada en encáustica y óleo sobre lienzo montado sobre un soporte de madera artificial recortado (el lienzo tiene la forma de unas gafas). Resultando casi un trampantojo barroco.



Obra titulada "SOS", realizada en 1992, (195 x 21 x 21 cm) en talla de pino tea del Canadá (reciclada) y base de hierro. Representa una especie de tótem sagrado, formado por el símbolo del dólar (dinero) y en el centro la moneda. Al mismo tiempo conforma las tres letras que como una llamada de auxilio, como un punto para la reflexión.

Aunque se trata de escultura, más concretamente de talla en este caso, como ya he comentado, al poder moverme con facilidad por las distintas disciplinas, sólo escogía aquella que fuese más idónea o acorde con la idea a expresar. En este caso, no había duda, que necesitaba escultura, y talla en madera, a modo de tótem indio, que sugiriese la idea de un primitivo objeto de culto.





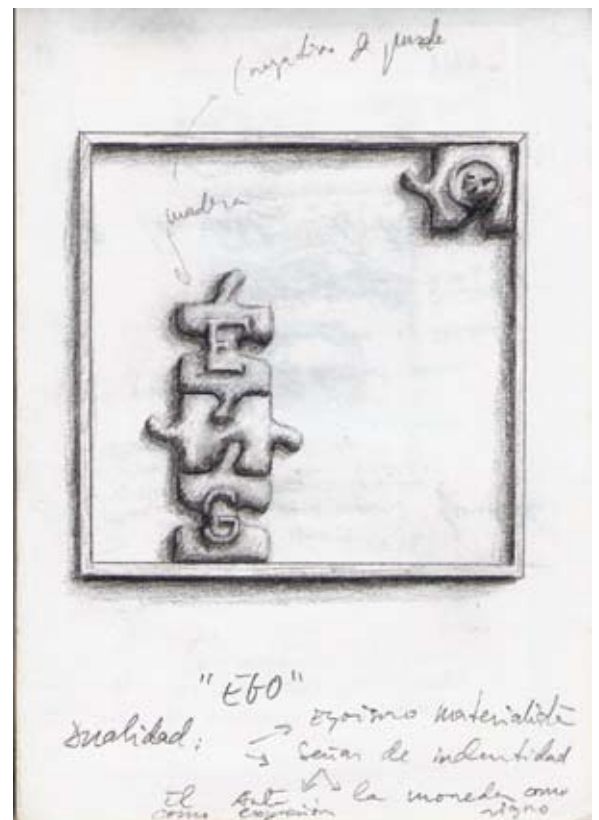
"Egoi\$mo". Siete piezas de 19 x 24 cm. y marco de hierro pulido. (1992-93)

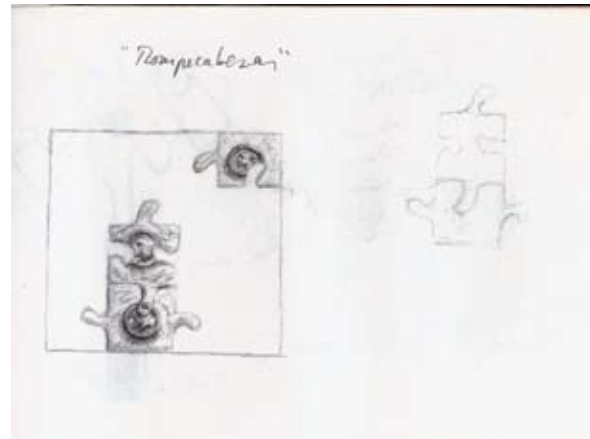
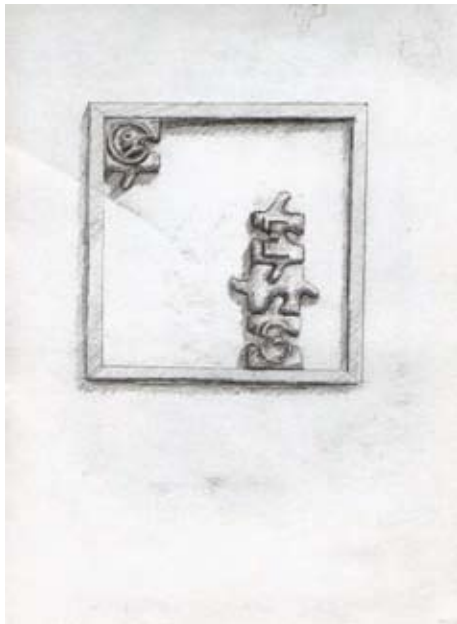
Realizadas con técnica mixta sobre lienzo. Me interesaba la utilización de la *unidad fragmentada*. En la línea de las anteriores. La obra creo que es lo suficientemente explícita.



"Ego", alto relieve de 85 x 85 x 7 cm. Realizado en talla en pino flandes y hierro. Toda la madera que he utilizado en la escultura ha sido siempre de material reciclado. En esta pieza de aparente sencillez hay un estudio previo concienzudo, desarrollando distintas posibilidades de colocación y de combinación. Estas 4 piezas se unen a la escultura "puzzle", completándola. Tiene importancia en mi trabajo porque es la obra llave de una serie de trabajos nuevos, donde el elemento fundamental que, como los anteriores, funciona como una metáfora, es el rompecabezas. Cierta juego de ironía hacia el arte conceptual. Aunque me catalogaban como tal, nunca me sentí unido a esa estética fría. Mi trabajo era más objetual y visceral. Más lírico. O, como se diría hoy: más *neobarroco*.

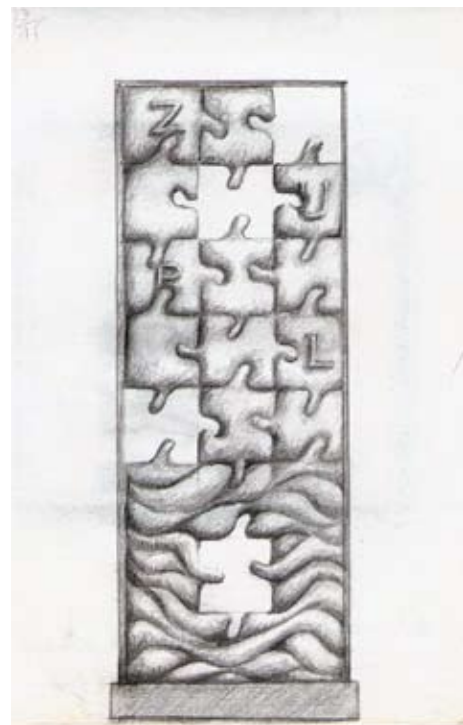
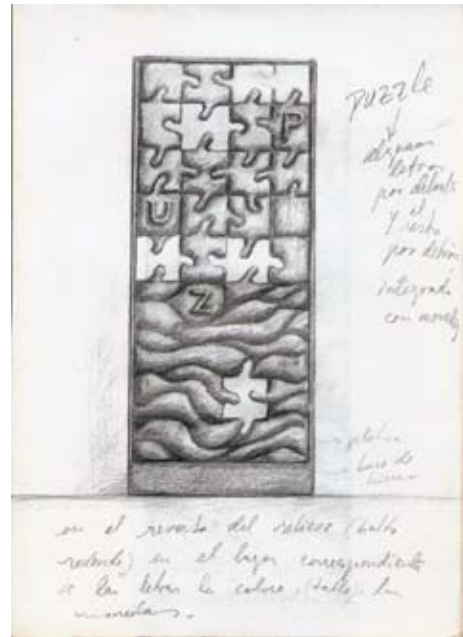
Antes de iniciar el trabajo definitivo, por lo general debo de tener muy claro, en los bocetos, qué es lo que quiero hacer y la manera de ejecutarlo.





Obra titulada "Puzzle". Talla en pino flandes (180 x 80 x 20 cm) y hierro. Realizada en 1993, y perteneciente a la siguiente serie, que trata de la visión del arte como juego mental, como criptogramas, y a la vez una recreación de las formas curvas y orgánicas, en oposición a la abundancia y exceso de planos y de formas "frías" tan predominante en el panorama escultórico de aquel momento (como Susana Solano). Era ir conscientemente "contracorriente", y bajo la acusación de recrearme en la técnica o de estar en la frontera del trabajo artesano. Inspirado en las formas de la escultores clásicos, como Henri Moore.

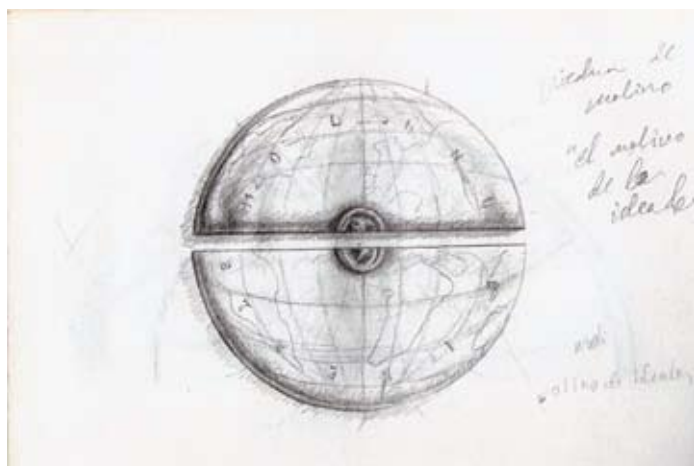
Como he comentado anteriormente, en los bocetos de piezas escultóricas suelo trabajar, salvo contadas excepciones, tan sólo con dibujos. Para mí son guía suficiente, para realizar la obra final. Pero por esa razón los dibujos son muy exhaustivos, en el aspecto volumétrico, de manera que sea una guía segura y



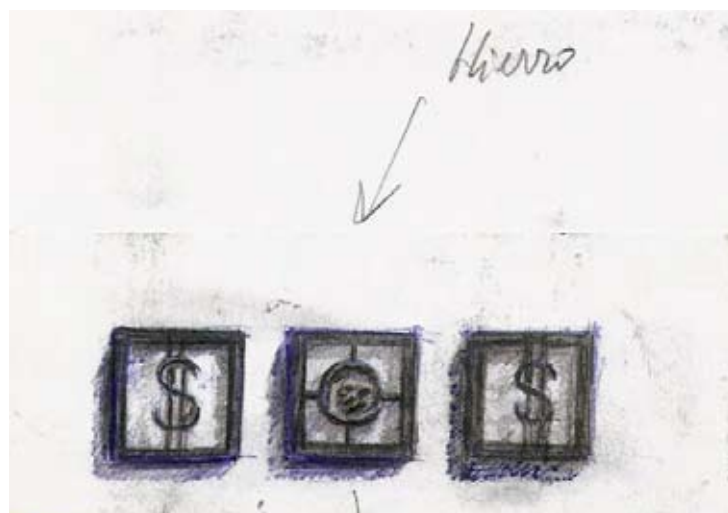
suficiente. Una vez definida la idea, y plasmada en el boceto (en donde estudio las posibilidades y maneras de realizarla), el resto es simple trabajo artesanal.

Las variaciones, salvo algunas excepciones son mínimas y no sustanciales.

Boceto y obra final titulada "Molino de ideales" (1993). Encáustica y óleo sobre lienzo (90 cm de diámetro). Es una de las últimas obras de la serie del dinero. Representa una rueda de molino. Como su nombre indica, quería representar, como los intereses económicos nos suelen atrapar y crean una serie de obligaciones a nuestro alrededor, que suelen destruir aquellos ideales que, normalmente, tenemos en nuestra juventud. La intención de buscar cambios en la sociedad, de tener un espíritu de revolución, se va poco a poco diluyendo y aplastando ante una realidad que se nos presenta dura e inamovible y que, poco a poco vamos aceptando bajo la rueda de la resignación.

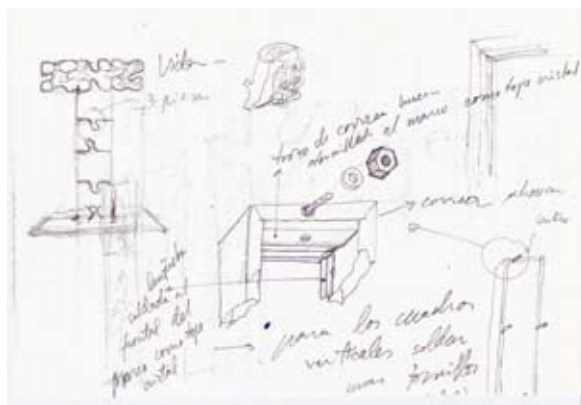
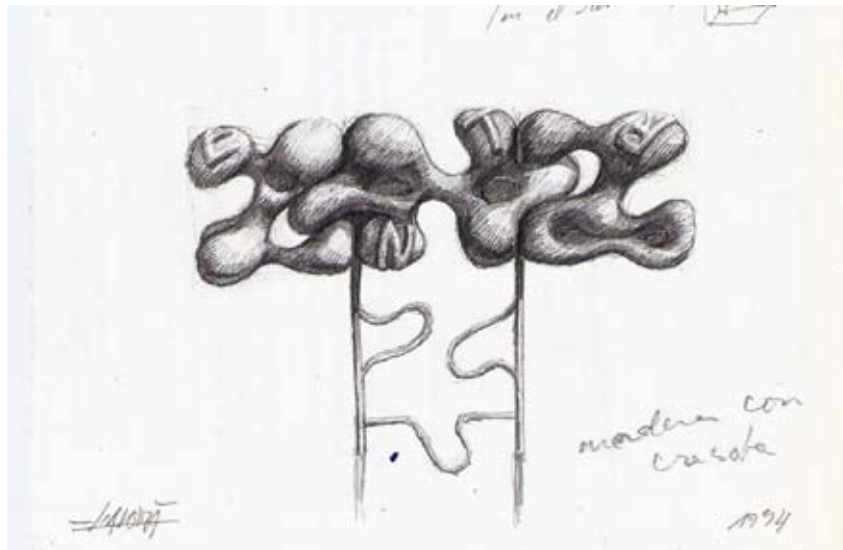


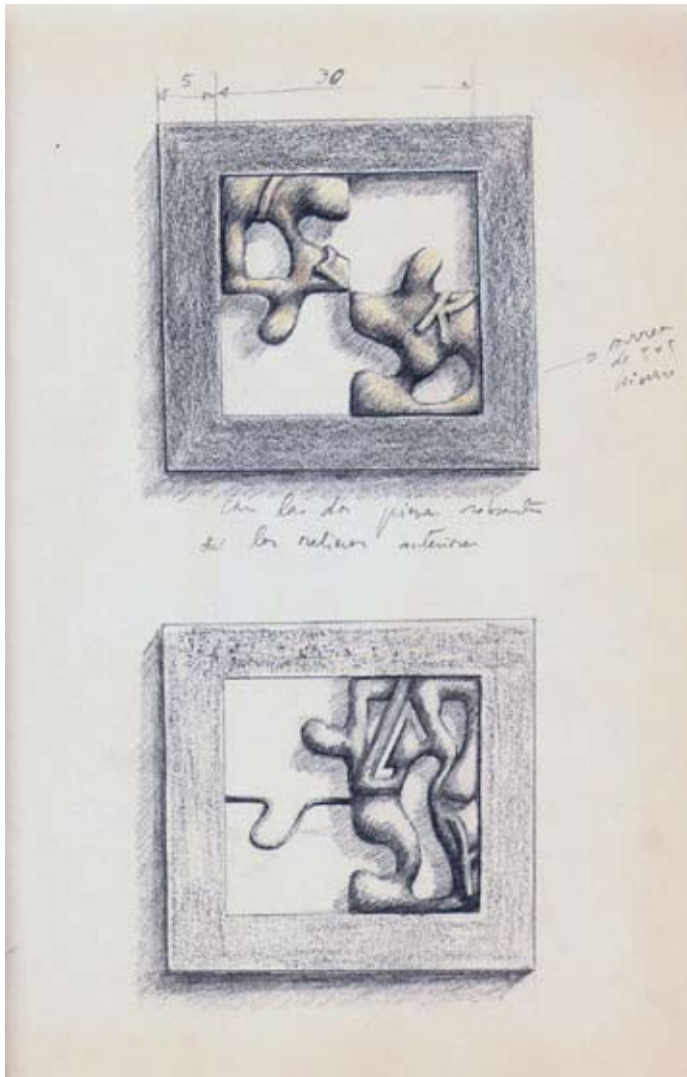
Obra titulada "SOS" (1993) tres piezas de 15 x 15 cm. Representa la misma idea del tótem, pero llevada a un soporte bidimensional, y realizada en óleo y pan de oro sobre tabla (aglomerado). la idea inicial era realizar un relieve en hierro, pero la transformé finalmente, para llevarla a la pintura, con un efecto de icono bizantino.



Bocetos y obra titulada "Entropía", realizada en 1994, en talla en madera (traviesa de tren del Pedroso, viga nº 91) y hierro (125 x 75 x 25 cm). Y dos de los relieves del mismo título (40 x 40 x 7 cm). Mediante una técnica muy depurada, cual ebanista, trabajé estas obras de manera orgánica. En la pieza principal está la palabra decontruida *entropía* y en los relieves desarrollada su fórmula matemática. La forma orgánica contrasta con su frontera dura, fría y limpia del hierro. Quería plantear el problema filosófico de la entropía, como energía universal que nos conduce hacia el caos, hacia la expansión y a la creación de nuevos órdenes.

Como esa fuerza hace que todo degenere hasta su extinción para dar paso a una nueva etapa. El resultado sigue el boceto de forma literal.





ENTALPIA = ΔH : procesos generativos
o degenerativos de la entropía que
continguen o destruyen al caos.

Explanación del Universo : ramando
bien su disipación (caos). Pero, con
enfago, haber de augurar que
equilibrarían este mundo, o mejor dicho
se continuarían el mundo. La obra
del Big-Bang = generación del Universo
= nacimiento del mundo... (entropía)

Nova Serie : "Entropía"

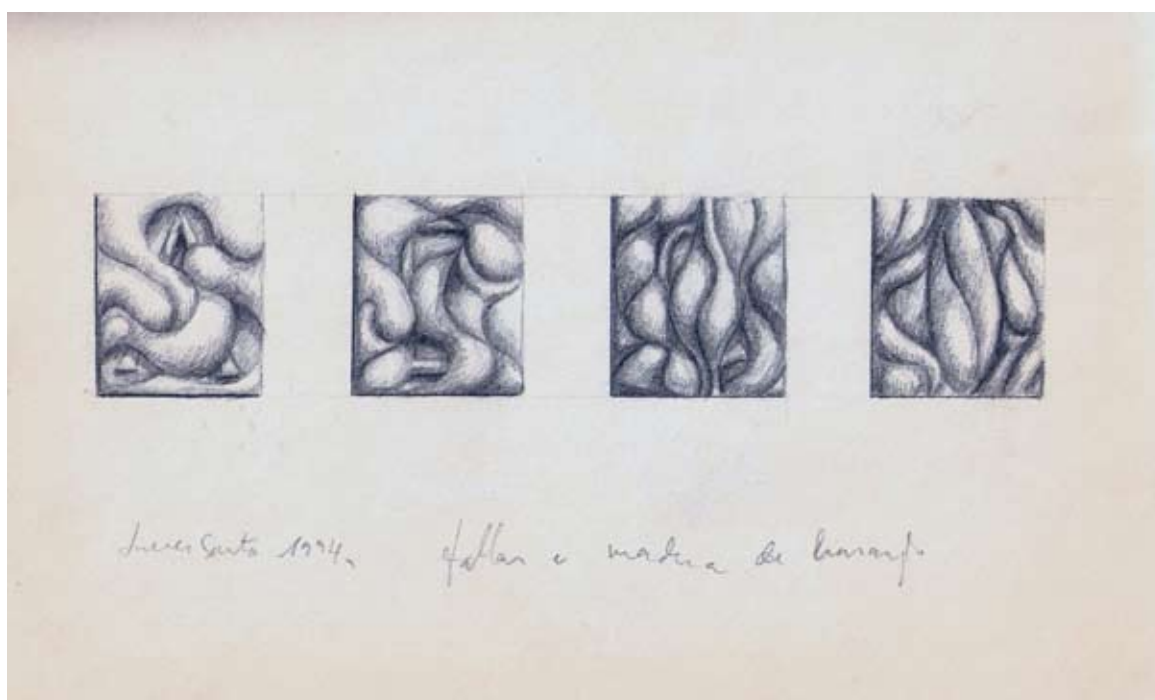
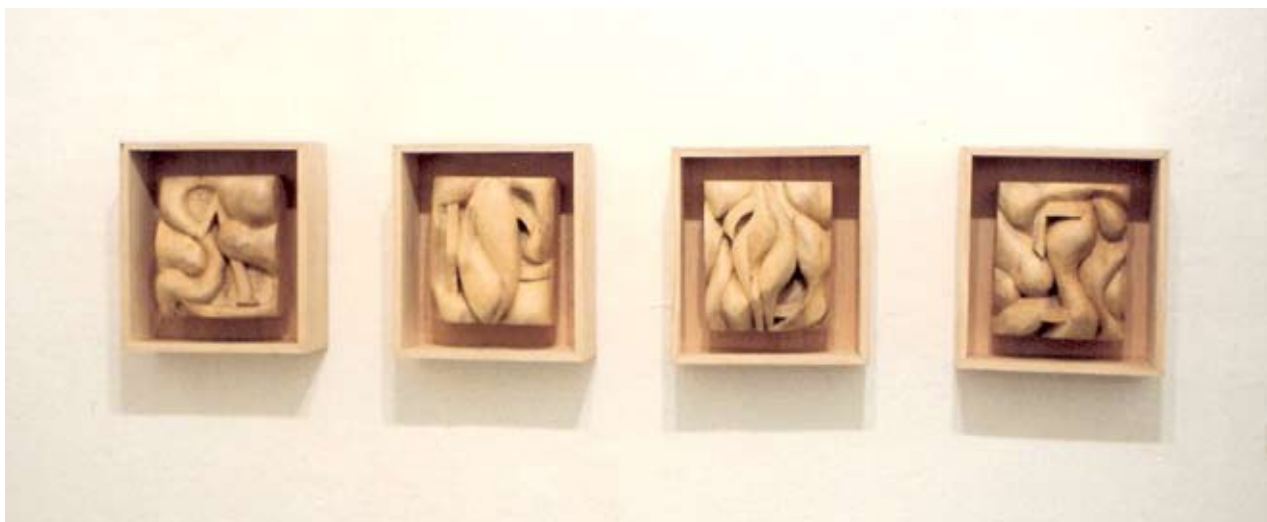
$$S_2 - S_1 = \int_1^2 \frac{dQ}{T}$$

$$\Delta S = K \ln 2^N = N K \ln 2$$

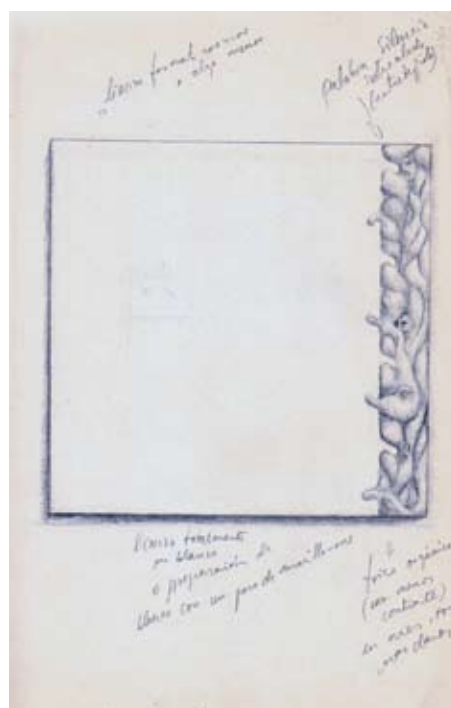
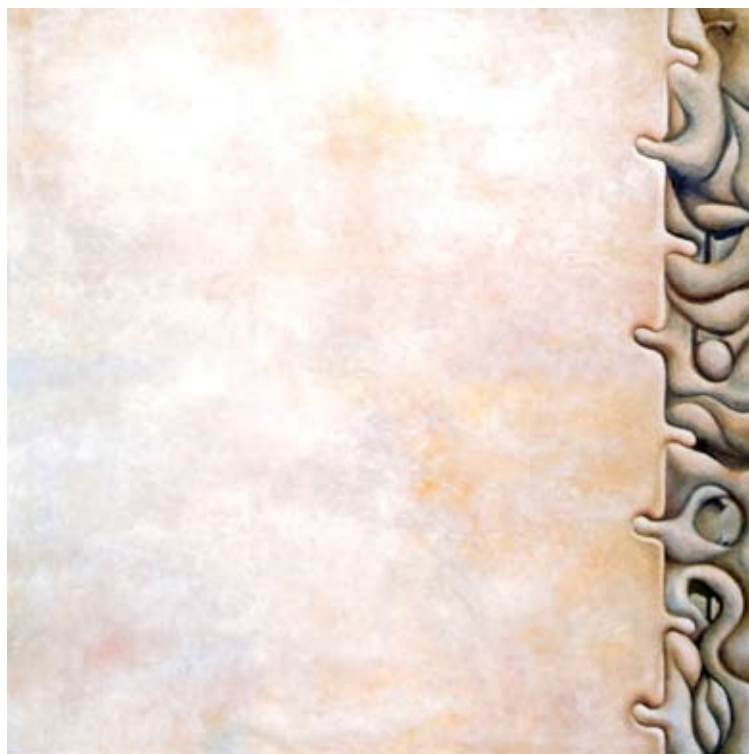
$$\Delta S = N K \ln \frac{2V}{V} = N K \ln 2$$

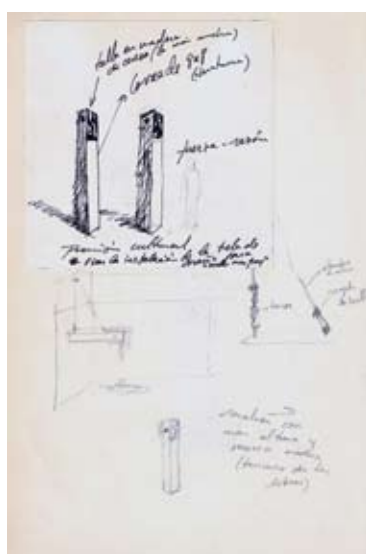
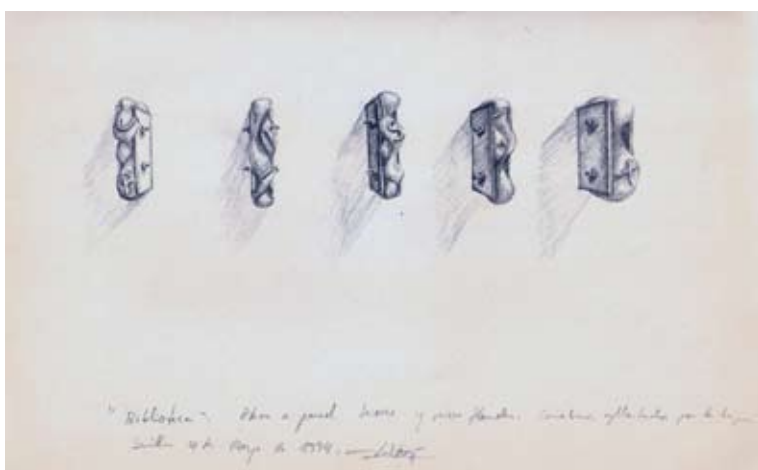
$$S \geq S - I \geq 0$$

Obra y bocetos titulados "Aporías", realizadas en 1994, talla en madera de naranjo (15 x 20 x 7 cm). Aporía son, dentro de la filosofía, aquellos problemas de difícil solución. preguntas sin una respuesta clara. Me interesaba trabajar los volúmenes e forma orgánica y crear unidades fragmentadas. Pertenece a la serie de los rompecabezas. Los originales siguen casi literalmente a los bocetos.



Boceto y original titulado "Silencio", realizado en 1994, óleo sobre lienzo de 162 x 162 cm. Pretendía realizar un cuadro cuyo elemento principal fuese el fondo, recreándome en la realización del mismo que tiene, una aparente monocromía, pero con una infinidad de matices de color muy sutiles. En el margen derecho, se halla un friso vertical que esconde la palabra *silencio*. Intentaba realizar una obra casi mística, inspirada en los silencios de los monasterios. Ante tanto ruido y estridencias, la mejor respuesta es la quietud, la calma, la meditación y el silencio. La obra, es fiel al boceto.



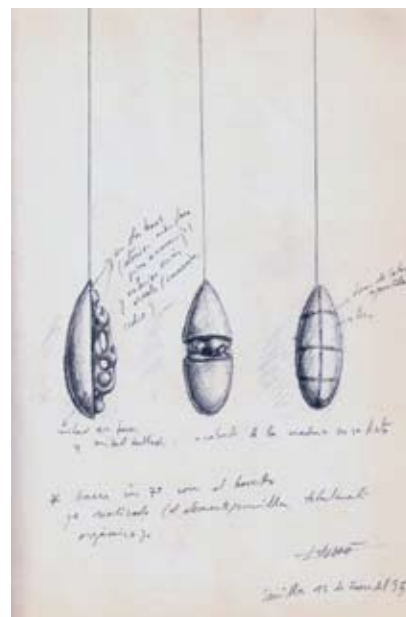
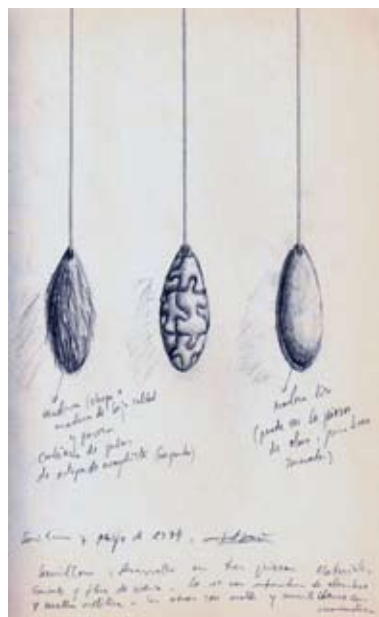


Bocetos y obra titulada "Sapiens", talla en madera de pino flandes y hierro, en 1994. Son 5 piezas de 40 x 25 x 7 cm. Esta obra quería representar el conocimiento que se condensa en los libros, como objeto de culto y de cultura. Y a su vez, esa condensación la representaba mediante unas formas blandas, con letras incrustadas, que era una especie de cerebros presionados. Y a su vez unos libros. Creando en cada uno de esos libros una condensación de conocimiento.

Bocetos y obras titulada "Semilla". Escultura (Talla en madera de olmo, pino flandes y ruso, casuarina y DM forrado de estopa) formada por cuatro piezas de 50 x 20 x 20 cm. colgadas.

En esta obra quería representar el desarrollo de las ideas y de la creación utilizando la semilla como metáfora visual. Podemos observar como finalmente utilicé tres de los elementos abocetados y descarté el resto.

La última pieza es la vaina desarrollada, como un elemento orgánico exento, y no está en los bocetos. En las piezas se pueden ver también letras que simbolizan las ideas. El resultado, al igual que ocurre con el resto de obras, sintetiza y resume la idea original, evitando el exceso de anécdotas. En esta obra, ejecutada en 1994-95, se crea una fuerte sensación de ingravidez, de ligereza y equilibrio.



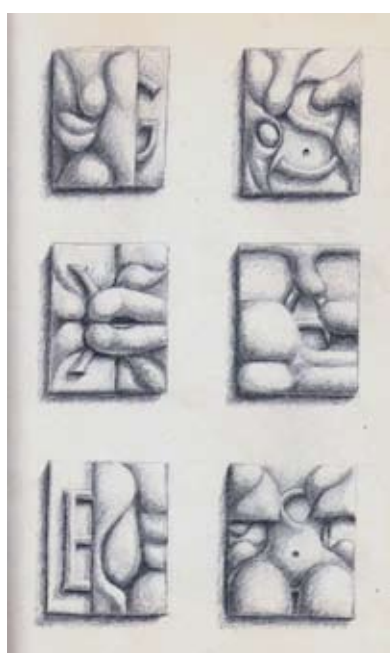
Boceto y obra titulada "Silencio". De la misma época (1994), representa la obra que escucha. Representa la palabra *silencio*, por eso está compuesta de ocho piezas (cada una co-



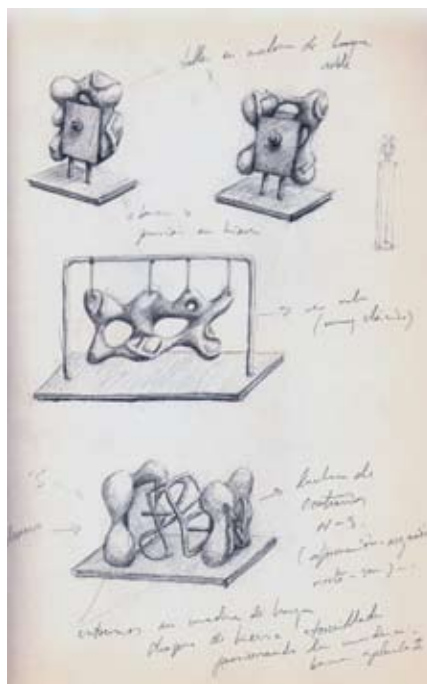
respondería a una letra de esta palabra) de 17 x 14 x 7 cm, realizadas en talla en madera (pino flandes), cera de abejas y cristal. Pero tan sólo están presente la mitad de la consonante inicial y la mitad de la vocal final. El resto don orejas de cera, como símbolo de lo que escucha. La obra que no habla sino que escucha al espectador.



Bocetos y obras del mismo periodo (1994) tituladas "Rompecabezas", serie que realicé en terracota (encerada y bruñida), en piezas de 18 x 14 cm. Elementos orgánicos que hablaban de los nuevos modelos de venus de la fecundidad, con una fuerte carga erótica y de sensualidad. Eran elementos para tocar. Pequeños placeres.



Boceto y obra titulada "Sexso", realizada en terracota en 1994 (140 x 35 x 30 cm), para una exposición comisariada por la Galería Carmen de la Calle, en una sala de Jerez, que se titulaba "Mujeres para el III milenio". En dicha exposición, organizada por el Instituto Andalúz de la Mujer, nuestras compañeras artistas se negaron a exponer, salvo que en dicha muestra se incluyeran también a los compañeros. Es decir, no aceptaban una "discriminación positiva", ya que eso no significa igualdad, que se suponía que era el elemento argumental de la muestra. Por ello, realicé esta pieza que simboliza el equilibrio, la igualdad entre sexos, a pesar de nuestras diferencias (los cerebros no son iguales), con el juego de palabras que supone su título. Y realizado con barro, como la metáfora bíblica, pero aquí ambos están realizados de la misma materia. La obra final es absolutamente fiel al boceto.



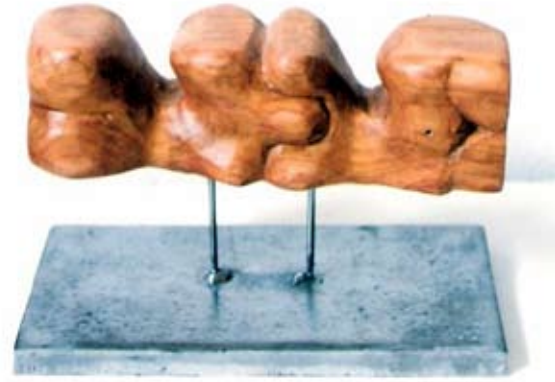
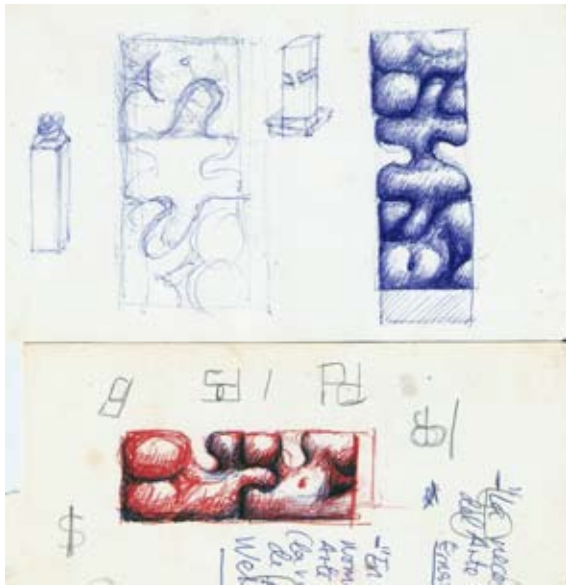
Bocetos y obra final titulada "Presión" (20 x 15 x 10 cm.), talla en cedro y hierro pulido. Aquí la obra final si varía sustancialmente de los bocetos. Pero la esencia permanece. Adapté la idea a los pequeños formatos de la serie de *rompecabezas*, que expuse en la Galería Maite Béjar de Córdoba, de ese mismo año, 1994.



Bocetos y obra final titulada "Amnesia". (1994). Realizada en talla en madera de plátano. Todas las maderas que he empleado en la escultura, a lo largo de estos años proceden de material reciclado y con alguna relación personal conmigo. Bien por su origen o por su encuentro casual. Esta procede de unos plátanos que yo contemplé desde mi infancia en los veranos en Picos de Europa (orígenes paternos), que fueron talados para ensanchar la carretera comarcal.

En esta obra quería representar la pérdida de la memoria, como indica su título, como ocurre en enfermedades como el Alzheimer. Pero también como metáfora, del peligroso olvido de nuestro pasado, de nuestra historia o de nuestras raíces, que a menudo nos lleva a repetir los mismos errores. A pesar de utilizar una técnica absolutamente clásica, como lo puede hacer la imaginería sevillana, la pieza tenía un concepto nuevo. Se trata de una instalación interactiva, en la que el público podía participar. El elemento central es un cerebro (35 x 30 x 25 cm) y el resto son grandes piezas de rompecabezas, en las que en ocasiones hay letras. La palabra es símbolo de las ideas, de los pensamientos o recuerdos. Es una unidad orgánica y viva. Sus medidas son por tanto variables.





Bocetos de dos esculturas realizadas en 1993-94. Titulada "Unión", la de la parte superior, realizada en talla en madera de cerezo y hierro pulido (23 x 18 x 15 cm), que representan dos figuras (femeninas) desnudas

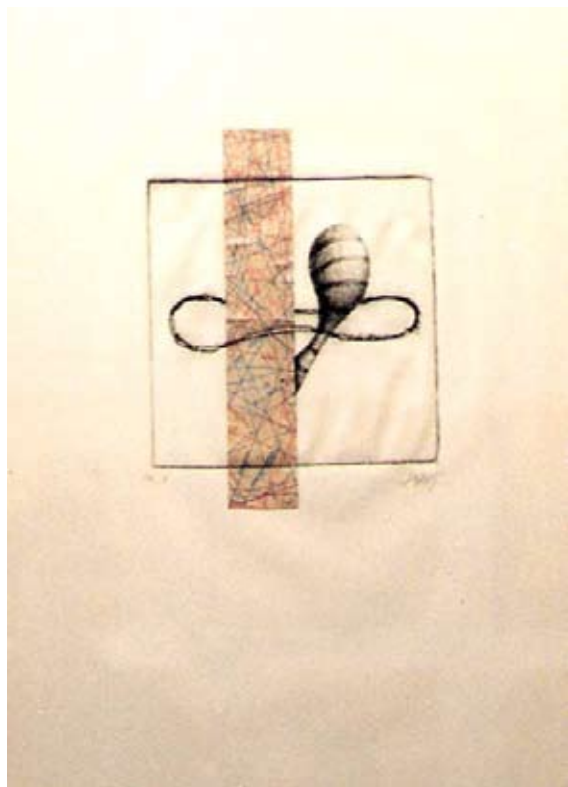
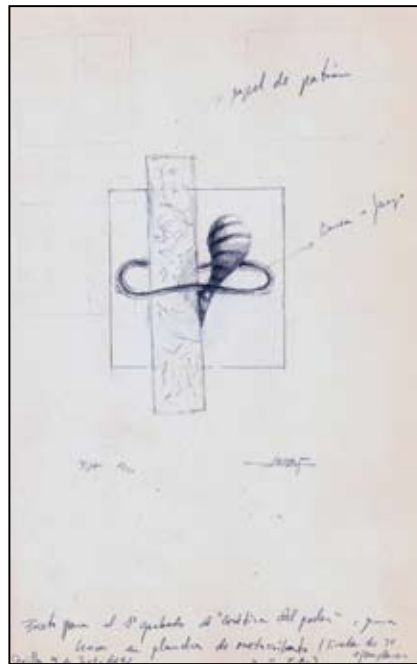
y unidas como un rompecabezas. Y la pieza de la parte inferior de mayor formato, titulada "Intersección" de 130 x 50 x 25 cm, realizada en talla de madera (viga de tren), que representaba un nudo entre dos formas. Eran esculturas muy sencillas, que continuaban la estética de la serie de los rompecabezas, y cuyo contenido, enlazaba con una serie que realicé, con un carácter abiertamente erótico, y de una gran sensualidad. Placer en las formas y en los conte-

nidos, sin mucha más pretensión que ese disfrute de los sentidos. En ese tiempo (1992-93) estuve trabajando la escultura en un pequeño estudio que me dejó mi tío en el campo, tras abandonar uno anterior cerca de aquel, donde viví año y medio. Después, en 1994 me trasladé a Sevilla y alquilé durante un año un buen estudio en un corral de Nervión lleno de vida, artistas y artesanos, hasta que en 1995 me trasladé definitivamente a mi actual estudio y residencia en el centro de Sevilla, en la zona de Feria (C/ Divina Pastora). Un amplio estudio-casa. Pero, dado su estado ruinoso, y tener que compatibilizar el espacio, trabajo y obras, el año 95 fue un periodo de baja producción artística, pero de muy intenso trabajo de reconstrucción y rehabilitación que posteriormente ha dado sus frutos.

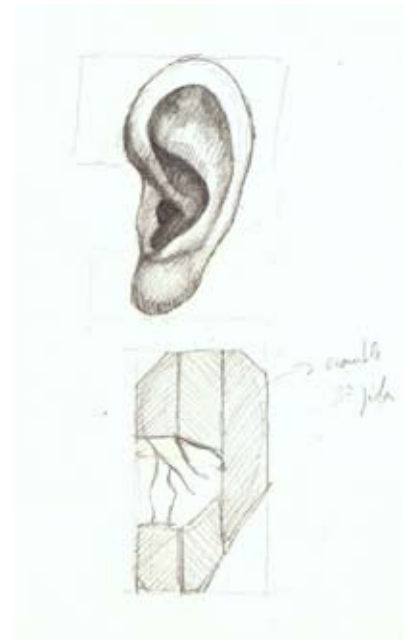


Bocetos y edición gráfica titulada "Genética del Poder" I y II. Grabado en metacrilato de 1996 (planchas de 25 x 25 cm), chine-collé (patrones de moda) y estampación tipográfica sobre papel de grabado superalfa de 70 x 50 cm.

Los bocetos representan la idea que después se representa de forma literal (salvo la inversión de la imagen en el segundo). En el boceto se estudia perfectamente la relación de idea y técnica, de manera que el resultado se prevé perfectamente en el boceto. para ello es fundamental conocer a la perfección la técnica que se va a emplear, y de esa manera, poder elaborar la idea, conociendo de antemano el resultado que queremos conseguir. En las técnicas de estampación, dada la complejidad técnica, se deben de controlar muy bien los procesos, y desarrollar, en consecuencia la técnica más apropiada y viceversa.



Bocetos y obra final titulada "El Poder te Escucha", realizada en 1996. Instalación de madera (talla en pino ruso y flandes) en la primera versión expuesta por primera vez en la Galería Isabel Ignacio, en mi exposición individual de 1997. Posteriormente estuvo en el Museo d' Art Modern, de Tarragona (Bienal de Escultura) y en la Feria Internacional Artissima de Turín (Italia) en 1999. Pero, como veremos después, realicé años más tarde bocetos para una segunda versión que realicé finalmente en la exposición individual en la Galerie Josef Nisters en 2008.



En esta obra quería representar la incomunicación del poder con el ciudadano, con la persona. El poder, que, incluso en la democracia, manipula, confunde, y aliena a la persona,

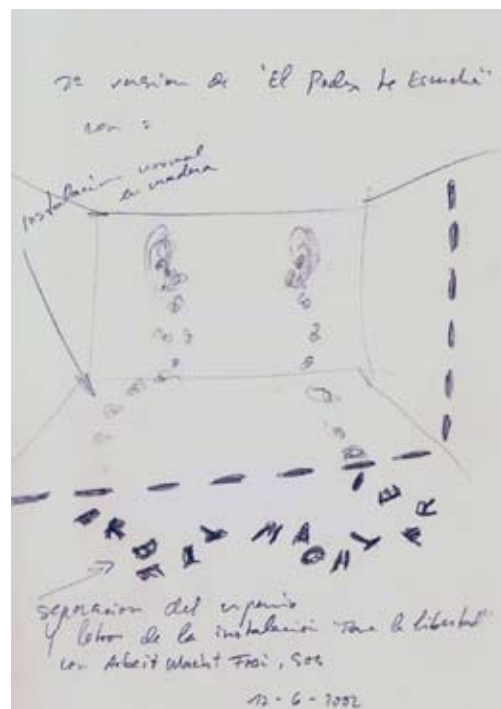


que se siente alejada y ajena al sistema. En realidad esta es mi lectura personal. Pero en estos últimos años abandoné, o eso intentaba, la lectura lineal, o unilateral de las obras de etapas anteriores. Rechazaba mi postura anterior de discurso. No me interesaba el "discurso" ni el "monólogo", sino el diálogo. Es decir, me interesaba interactuar con el espectador, empatizar con él/ella. Por ello, no quería imponer un mensaje, sino dejar la obra abierta a múltiples lecturas. Alcancé ese punto de madurez, que te hace ver que uno no posee la verdad sobre nada, que no existen los dogmas sino posturas particulares e ideas que no se pueden imponer, ya que están impregnadas de la contradicción natural, intrínseca al ser humano y de multitud de excepciones. Por tanto, mi postura, de mayor humildad en la actitud, pero de contenidos intensos pero duales, ambiguos o abiertos a que cada uno saque su conclusión propia y que cada uno complete su

propia obra. Eso me parecía (y parece) más interesante y certero. Por ello no he explicado mis obras en profundidad, y he sido siempre reacio a publicar la poesía que he utilizado en las obras, porque desnuda el alma y, en cierto sentido se acerca demasiado a mi motivación y a mi lectura, cerrando posibilidades al público que la contemple.

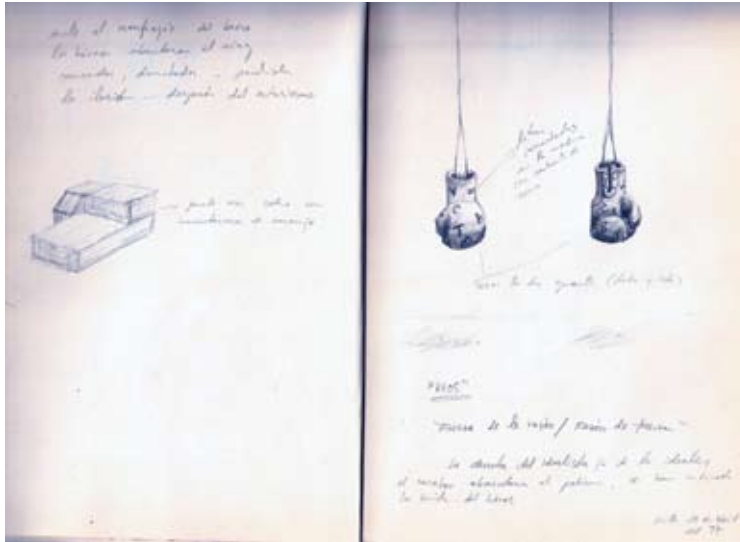
Esta obra es clave en mi trabajo. En ella, comencé una nueva etapa o descubrí una nueva vía plástica, en la que, de nuevo, fusionar texto y objeto, de una forma particular que me interesaba. Por eso esta pieza ha estado vigente durante tantos años dentro de mi obra. El objeto figurativo, que funciona como símbolo: dos grandes orejas de madera (pino ruso, 70 x 35 x 25 cm., cuya modelo fue mi primera mujer). Las orejas sin cara. O la cara que es un muro inerte, sin rostro. Y un montón de letras sin sentido, que no se sabe muy bien si entran o salen. Y que tienen o conforman un elemento orgánico y que intervienen el espacio de una forma mutante, o cambiante como un ser orgánico. Y todo ello, una instalación, que estaba dentro de las formas de expresión más nuevas o rompedoras, realizada de manera (casi paradójica) artesanal, con una técnica totalmente cuidada, y clásica, como los imagineeros sevillanos. Esto es algo que siempre me ha interesado, como reto, puesto que me parece mucho más difícil de solucionar: realizar una obra absolutamente nueva o rupturista con una técnica absolutamente tradicional o clásica. Es mucho más sencillo, hacer “vanguardia” utilizando las últimas técnicas, lo más novedoso (que en poco tiempo está sobradamente superado), para la realización de una obra que no aporta nada nuevo en cuanto a conceptos. Eso es lo que practica una mayoría de artistas contemporáneos. Con frases tan manidas como “la pintura ha muerto” y cosas parecidas. Lo que ha muerto es la capacidad de romper barreras de conceptos, o crear algo nuevo con los instrumentos de siempre. Este reto pienso que lo conseguí superar en esta obra. Y, por otro lado estaba un poco cansado y aburrido de las típicas obras *conceptuales* compuestas de palabras concretas que cerraban completamente los significados con significantes tremendamente pobres. Y en esta obra estaba rompiendo ese molde. Que curiosamente, un gran artista como Jaume Plensa, tomaría también este camino, años después (en el 2005), tras coincidir (exposición individual en Art-Chicago) en Chicago en 2003. Por desgracia para mí, al ser un artista más reconocido, la crítica asumió este avance como suyo. Los dos bebimos de Brossa (aunque yo soy una década más joven que Plensa). Pero la utilización plástica de poemas deconstruidos en la escultura la inicio con este trabajo y con “Ánima cíclica”. Plensa la hizo suya, con el beneplácito y apoyo de todas las instituciones, crítica y mercado del arte español. Aunque tengo que añadir a esto, que siempre Jaume Plensa me ha parecido (por afinidad) uno de los artistas españoles más interesantes.

Boceto de la segunda versión de “El poder te Escucha” del año 2002. Donde reviso esta obra, para realizar una segunda versión de esta instalación. En esta ocasión incluyo letras de hierro, que contienen el texto “Arbeit macht frei” (el trabajo te hace libre). Es una frase en alemán que estaba presente en las puertas de los campos de concentración nazis. Es el cinismo que suele utilizar el poder con la más absoluta desfachatez y sarcasmo. Y que continua haciendo, utilizando el lenguaje para enmascarar la realidad e intentar alienar al individuo mediante la manipulación de la información. La línea discontinua simboliza la difusa di-



visión entre el poder y la opresión. La frágil frontera entre conceptos como terrorismo y la defensa, la libertad o la invasión. Las contradicciones del poder, que tenemos la obligación moral de desenmascarar.

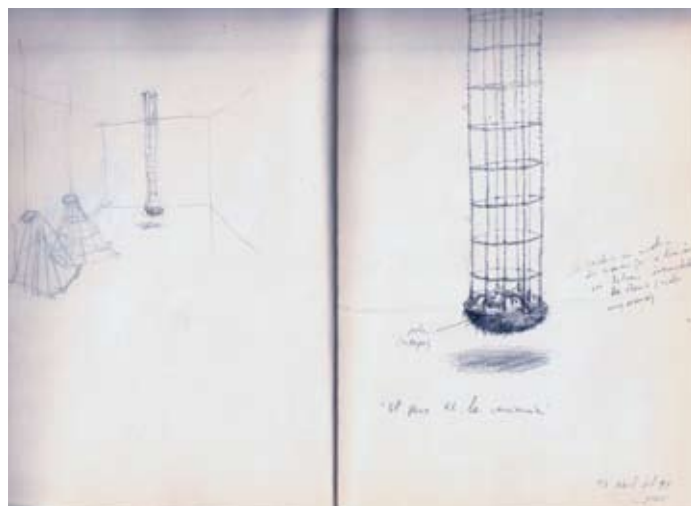
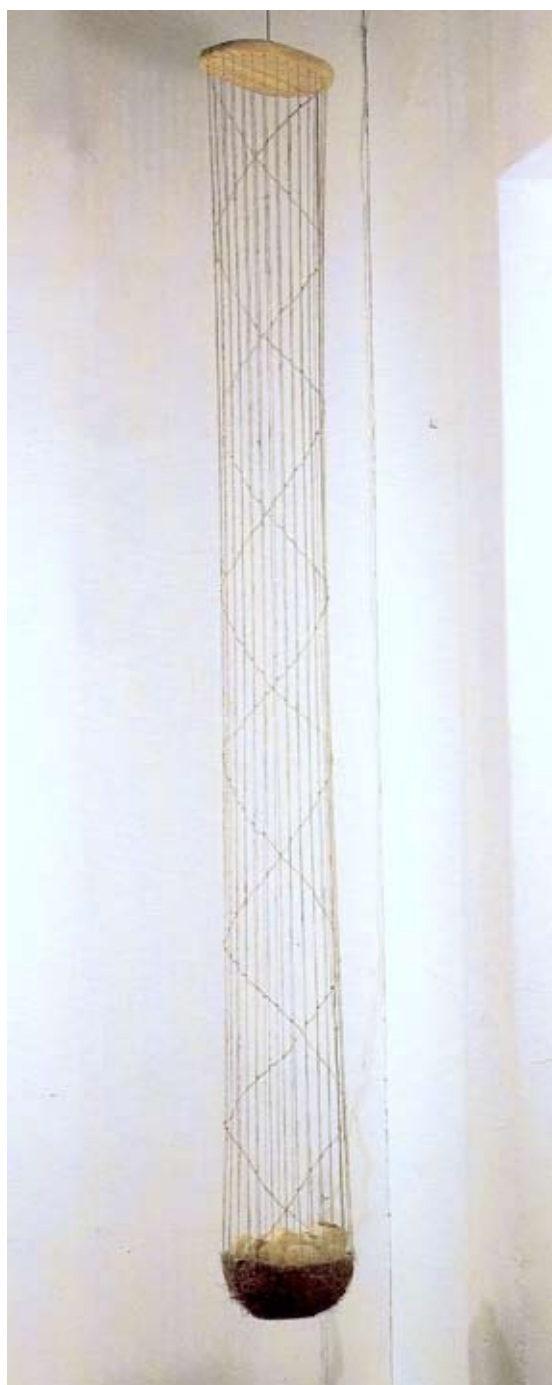
La obra final, en esta segunda versión la he realizado ya en 2008, durante mi exposición individual en la Galería Josef Nisters (Speyer, Alemania). Siguiendo literalmente el boceto realizado en 2002. La frase en acero en Alemania tiene una fuerza intensa, dado el pasado y su historia reciente, en la que todo el mundo conoce su significado profundo.



Bocetos y original de la obra titulada "Kaos", de 1997, realizada en talla en madera, taracea, y cuerda. Su título es un juego de palabras que da sentido a esta pieza, realizada con una cuidada técnica, digna de cualquier maestro ebanista, como hemos comentado en piezas anteriores. Técnica compleja y en la que hay que dominar bien el oficio, como contraste a la tónica imperante dentro del arte conceptual. Aquí la idea es primordial, pero también lo es el objeto. Es más, el objeto es la idea. Representa la fuerza de las ideas. También se refiere a la lucha del artista. Y también al abandono de la lucha (*colgar los guantes*). No hay una idea única, sino una multiplicidad de posibilidades que cada uno aplica a sus propias vivencias.

Boceto y obra original (completa a la izquierda y debajo un detalle de la misma), titulada "MEMoria", y realizada en 1997-98 en talla en naranjo, cuerda, estopa y luz interior (250 x 25 x 20 cm).

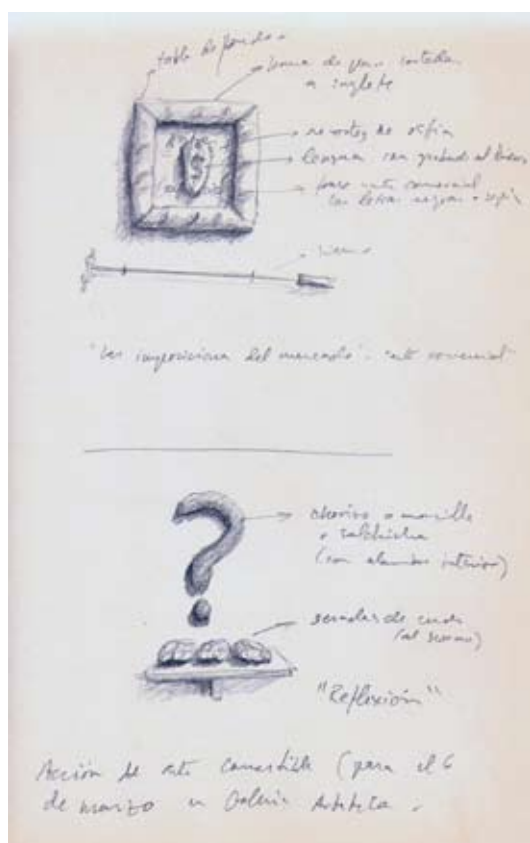
En esta obra quería representar la memoria genética, y la que pienso que se halla en recónditos espacios de nuestro cerebro y que proviene de nuestros ancestros. Por ello hay una especie de cerebro invertido y en su interior una bombilla que imita la llama. Las cuerdas representan la cadena de ADN. Crea una sensación de nido, de obra cálida y acogedora. Su parte inferior está envuelta en estopa, que le da un aspecto de organismo natural.



Bocetos y obra final titulada “Para la Libertad”, realizados en 1997-98. Realizada en hierro y piedra artificial, de una altura de 250 cm. Esta obra la comencé con la idea de donarla a mi pequeño pueblo natal, Majarromaque (o poblado José Antonio) que es una pequeña pedanía de Jerez de la Frontera, donde mis padres fueron maestros y aun conservo gran parte de la familia. Mi tío en aquellos momentos era Alcalde y en repetidas ocasiones me pidió que realizase un monumento para una de las plazas centrales del pueblo, en donación. Comencé a elaborar la idea, ya que se trataba de la plaza donde estaba situada mi antigua casa y pasé mi feliz niñez. Su nombre era de “La división Azul”, en homenaje a los voluntarios falangistas que lucharon contra el comunismo durante la segunda guerra mundial. Se trata de un pueblo de colonización, fundado por el gobierno de Franco en la reforma agraria potenciada régimen en la década de los años cincuenta. El pueblo, por votación popular le había cambiado el nombre por “Plaza de la Libertad”, transformando el espacio y eliminando los símbolos franquistas. Con todos estos elementos argumentales construí esta pieza de gran formato y elaborada con materiales resistentes a la intemperie. En la primera opción, la narración incluía la unión forzada o el enfrentamiento de dos elementos: uno rojo y otro azul. Con una evidente alusión a los distintos bandos de la guerra civil española. Pero lo transformé en el segundo, por un elemento dividido en dos partes blancas. Me parecía más sutil. Y además era un elemento de reconciliación y de paz que es lo que ya nosotros vivimos. El elemento vertical representa una puerta muy estrecha. En los laterales dos formas orgánicas cogidas por hierros que las aprietan, las presionan, las mantienen encorsetadas. Formas, con algunas letras que tratan de salir de sus formas y buscar un espacio libre. En el suelo letras de hierro que ponen de manera desordenada: “Arbeit macht frei, sos”. Era un recuerdo a la división azul que



luchó junto a los alemanes y que era el origen de la plaza, y a su vez, a todos los españoles republicanos que lucharon en el bando contrario y que, muchos de ellos, fueron hechos prisioneros y en su mayoría murieron (salvo un reducido grupo de supervivientes) en los campos de concentración nazis. En las puertas de dichos recintos siempre estaba presente, en hierro la frase "arbeit macht frei": "el trabajo os hace libres". Y "sos", como una llamada de socorro, o de atención para no repetir los errores del pasado. Estas letras las empleé en la segunda versión (2008) de la ampliación de la obra "El poder te escucha". Finalmente, decidí no donar esta pieza porque pensé que realmente en el pueblo no se iba a entender muy bien una obra tan contemporánea, o al menos quería evitar una polémica gratuita. Y nadie en el pequeño pueblo tiene conocimiento de la existencia de esta obra.

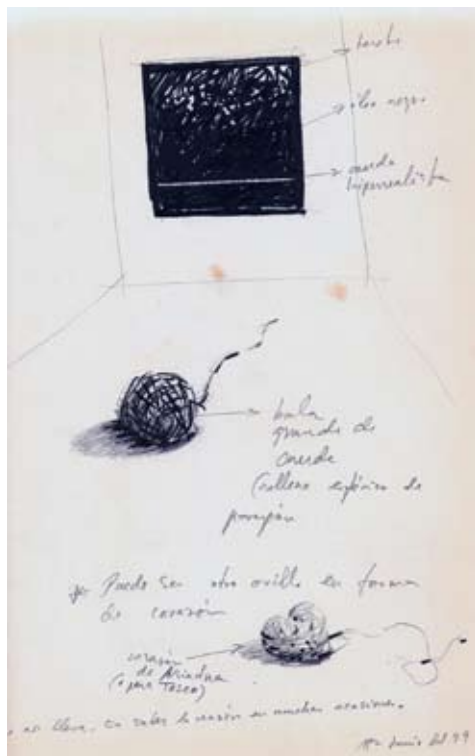


Bocetos y obra original realizada en 1997 y 1998 para las dos primeras acciones de arte comestible en el antiguo Centro de arte Acción Directa (1997) y en la Galería Arteteca (1998). En 1997, organicé la I Acción de Arte Comestible, junto a la publicación del manifiesto del mismo título. Era un evento en el cual se criticaba con gran ironía la situación del mercado del arte y de los artistas. Junto a medio centenar de personas y una veintena de creadores inauguramos dicha "exposición", en la que se consumían todas las obras. Dicha acción tuvo gran repercusión y se repitió, ampliando el número de artistas participantes en 1998 en la Galería Arteteca de Sevilla (hoy desaparecida). Se repitió en 1999 en la Diputación de Sevilla y en el año 2000 en el CAAC y en la Feria de Arte Contemporáneo Art-Ibiza. En los bocetos elaboraba la idea, que consistió finalmente en la fabricación de un hierro, a modo de los que se usan para marcar al ganado. El hierro tenía el símbolo del dólar (dinero). Con un fondo de obleas (hostias) clavé una lengua de cerdo hervida, y con el hierro al rojo, marqué la lengua.

época. Mi divorcio y mis posteriores amores y relaciones breves con distintas mujeres que me dejaron una huella profunda. Eran obras y poemas fundidos. La fusión de ambos campos. Poemas que había escrito e incluso publicados posteriormente por una revista literaria, pero que estaban pensados para fundirlos con las obras. Como se puede observar en los bocetos, los poemas componen y conforman los bocetos y la estructura de la obra final. En la imagen correspondiente al boceto de la derecha podemos observar el poema efímero azul. Y bajo estas líneas la obra final realizada en óleo sobre tabla en 8 piezas de 24 x 24 x 4 cm. En ella podemos leer el poema y sobre él hay un patrón de moda ampliado y con volumen.



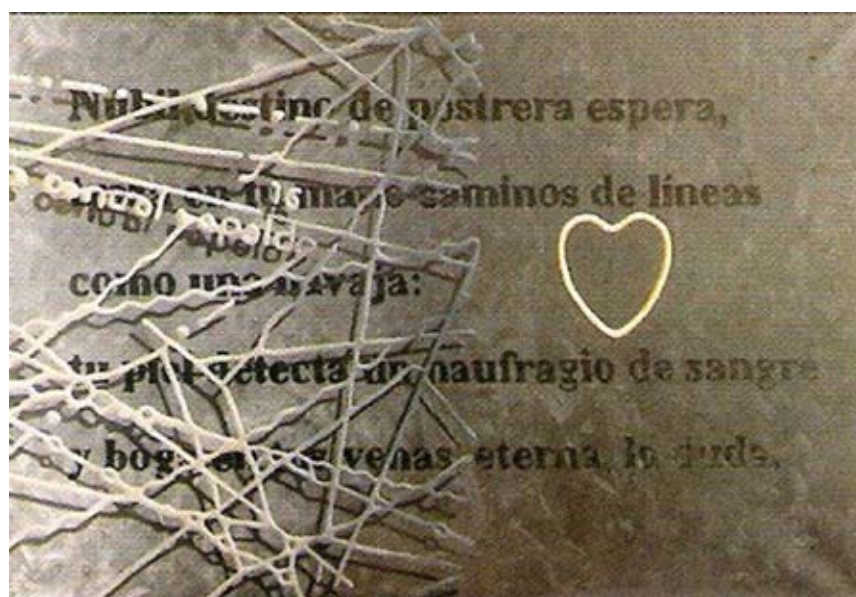
En este periodo las obras tenían un colorido puro. Con todas las sombras en colores puros, dando un resultado intenso y de una gran luminosidad. Posteriormente abandoné de nuevo el color para volver a una mayor austeridad. Con la ausencia casi total del color.



Bocetos y obras originales. Cuadro titulado "Tensión", óleo sobre lienzo de 145 x 145 cm e instalación titulada "Corazón de Ariadna" realizada en cuerda sobre estructura de hierro y ambas de 1999. La fotografía corresponde a la exposición en la Feria de Arte Artissima en Turín en 1999. El lienzo contiene un texto-poema: "Invisibles los hilos que nos mantienen

En la instalación “Corazón de Ariadna”, trataba de representar la tragedia de este Mito, abandonada finalmente por Teseo en una isla. Representa el ovillo que le dio a Teseo y que le permitió su salvación, pero a la vez le estaba entregando su amor, simbolizado por el corazón. Y a su vez atándose, y encerrándose en el, en su propia maraña. La lucha y los conflictos del afecto y del amor. Y también quería jugar con la idea del laberinto. Ya que esta obra la pensé para ser expuesta en una feria de arte, cuyos espacios nos recuerdan al Laberinto. Era una segunda metáfora: el corazón-ovillo en medio de un macro-espacio laberíntico que contiene Arte, como inocentes vírgenes, que van a ser sacrificadas y devoradas por el Minotauro, que representa en Mercado del Arte. Por tanto, mi instalación, conceptualmente, utilizaba no sólo el stand de la propia galería, sino que hacía suyo todo el recinto de la propia feria.

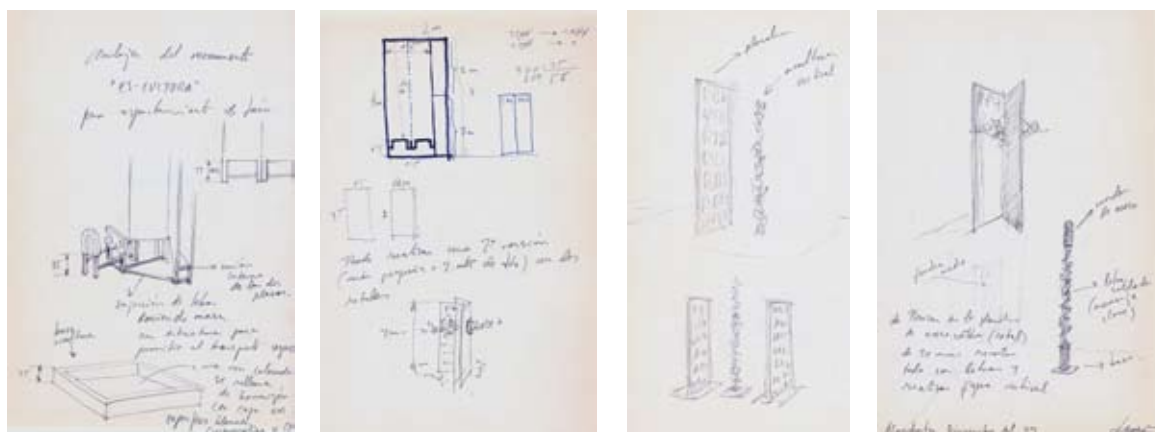
Con la obra *Coraza* la realicé posteriormente una edición gráfica en serigrafía. y en esta etapa, poco conocida, ya que la expuse tan sólo en la individual que realicé en Ibiza en la Galería Alhadros, en el 2000, bajo el título “El color y su ausencia”, en la cual exhibía parte de la obra de color puro (serie de los *poemas efímeros*) y esta otra, con ausencia total de color. En ella quería enfrentar la idea de amor y la del desamor respectivamente. Era una obra, como casi siempre muy autobiográfica, o donde se podía ver muy bien mi experiencia afectiva, de manera desnuda. En el aspecto formal di un cambio radical con la introducción de elementos (la cuerda) hiperrealistas en la pintura, creando un efecto que definiría como neobarroco.



En este caso se trata del proyecto para la realización de un monumento en Jaén, en la “Plaza de las batallas”, en una céntrica plaza de la ciudad. La obra se titula “Es Cultura”. Era mi idea para la realización de una gran escultura pública, que entonces empezaba a denominarse “Intervenciones Públicas”, que es lo mismo, pero, como pasa siempre, surgen nuevas denominaciones cuyo significantes se ponen de moda y resultan más “modernos”. Lo que importa es que el contenido lo sea. Era una propuesta libre. No existía ninguna traba creativa, salvo la idoneidad del tamaño y del material resistente al exterior.

including himself among those who considered to be vital the inclusion of these works on the city's streets. Grima went on to say that the erection of monuments such as Algovi's represented a unique and memorable moment in the history of Jaén.³





ordenador que maneja y ordena la máquina de oxicorte, para las plancha de acero) y una maqueta exacta a escala de mi propuesta. En un proyecto, la obra debe quedar tan clara como para que un técnicos o una empresa de montaje pueda realizar tu idea. El proyecto, debe ser tan exhaustivo como lo son los planos y las maquetas que un arquitecto presenta para realizar un edificio, que deben poder ser perfectamente “leídos” por el constructor para su realización. Una vez que presenté el proyecto, fue juzgado por los técnicos y políticos pertinentes en aquel momento en el Ayuntamiento de Jaén. Fue aprobado, e incluso me consta que el concejal de urbanismo, lo puso como ejemplo a otros escultores presentados, como el proyecto que se había presentado de la forma más completa y correcta.

A partir de ese momento, tenía sólo dos meses para la realización del mismo, ya que se debía inaugurar un día concreto del mes de diciembre de 1999, dentro de un acto institucional. Se inauguraban, al mismo tiempo cinco monumentos dentro de la ciudad, que era una apuesta muy valiente por parte del Ayuntamiento, de crear una nueva imagen pública de la ciudad, más contemporánea y atrevida, con arte definitivo en la calle. Una apuesta por el arte público que es una lección para muchas ciudades andaluzas con más poder económico, pero con una ausencia casi total de arte contemporáneo público.

En una situación como esta, es donde el conocimiento técnico y la experiencia profesional encuentra su medida real y su compensación en la realización. Al conocer muy bien el campo de la escultura y de la técnica de la soldadura y del oxicorte, que ya había empleado en multitud de ocasiones, desde el año 1990, la ejecución, a pesar de la envergadura fue sencilla. Todo resultó fácil y rápido gracias a tener el proyecto bien definido. En el mismo se puede observar el archivo donde se halla el diseño exhaustivo de los cortes que la máquina debe seguir. Al conocer la técnica de la máquina, realicé todo el proyecto de corte en el ordenador, con un programa de diseño que es el que habitualmente manejo (Corel draw) para los trabajos digitales. Desde hace años empleo el ordenador como una herramienta fundamental en mi obra y trabajo. Además de utilizar el dibujo tradicional para los bocetos, también suelo emplear el ordenador para esta cuestión, ya que, para ciertas cosas te da unas posibilidades mucho más rápidas y ágiles que el propio dibujo tradicional. Una vez concluido y planteados con claridad y total definición, tan sólo tuve que copiar la imagen resultante en el archivo adecuado para la lectura del ordenador central de la máquina de corte (autocad) e introducirlo en dicho ordenador. Una vez que el técnico tiene la información, da la orden de comienzo de corte a la máquina. Las planchas eran de acero cortén (de 20 mm de grosor), que es un material que me encanta por su capacidad expresiva, su acabado y resistencia. Y si conoces y te gusta la técnica de trabajo, este material tiene infinitas posibilidades por un coste razonable.



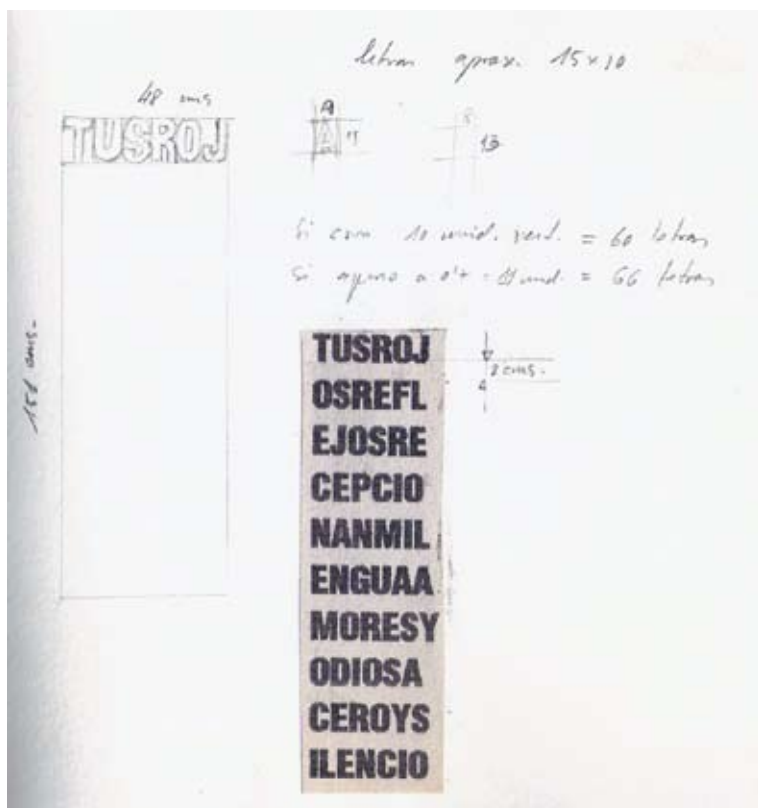
Una vez obtenidas las planchas y sus cortes, trasladé todo el material a otra nave industrial, para su soldadura. Ayudados de dos técnicos soldadores fui montando la obra. Normalmente yo trabajo directamente y realizo mis esculturas sin intervenciones de otras personas. Pero en este caso, dada la envergadura del trabajo, su peso y volumen, debía hacerlo en una nave adecuada. Nave que tenía el equipo necesario: grúas, y equipo de soldador tic. Para este tipo de trabajos es necesario contar con un equipo no sólo material sino también humano. Es más, lo normal es que el autor de la obra (escultor en este caso) envíe una maqueta, que el taller especializado realiza en ausencia del artista, que finalmente revisa y firma el trabajo, como lo haría un arquitecto con una obra. Pero yo soy de la opinión que, al menos, el artista debe supervisar personalmente todo el proceso y estar presente en su ejecución y en especial cuando se trata de una técnica de aportación (no de fundición, donde la labor del artista acaba prácticamente con la ejecución del original, aunque si debe supervisar el acabado, y su soldadura si la hubiere). En la actualidad, en mi estudio de escultura cuento con grúas que me permiten una total autonomía, pero me sigo encontrando con los problemas de salida y entrada de las piezas. En la fotografía de la izquierda se puede observar la obra en el proceso de ejecución en el taller de soldadura. A su vez, en el emplazamiento definitivo había ordenado realizar una base de hormigón armado para que la escultura tuviese una total estabilidad del terreno en el cual se iba a colocar. terminada la pieza la trasladé en un camión con pluma (grúa) y se procedió a su colocación. La anécdota es que olvidé completamente firmar la pieza o colocar una placa y, según me han comentado, así permanece hasta la actualidad.

Quise realizar un homenaje a la propia escultura pública, como elemento de representación de una cultura; como símbolo y objeto que se inserta en el entorno urbano y pasa a ser parte integrante del paisaje y de lo cotidiano. Para su representación utilicé la figura de un libro abierto, donde se puede leer la palabra *cultura* que al repetirse, se va deconstruyendo y formando nuevas posibilidades. Con las letras que proceden del vaciado de la chapa, construí una forma orgánica, a modo de cascada que entraba y rompía el libro. Como una lucha entre la cultura establecida y los nuevos referentes, que generación tras generación emergen de forma natural, para ir sustituyendo a los anteriores. La representación de una cultura viva.



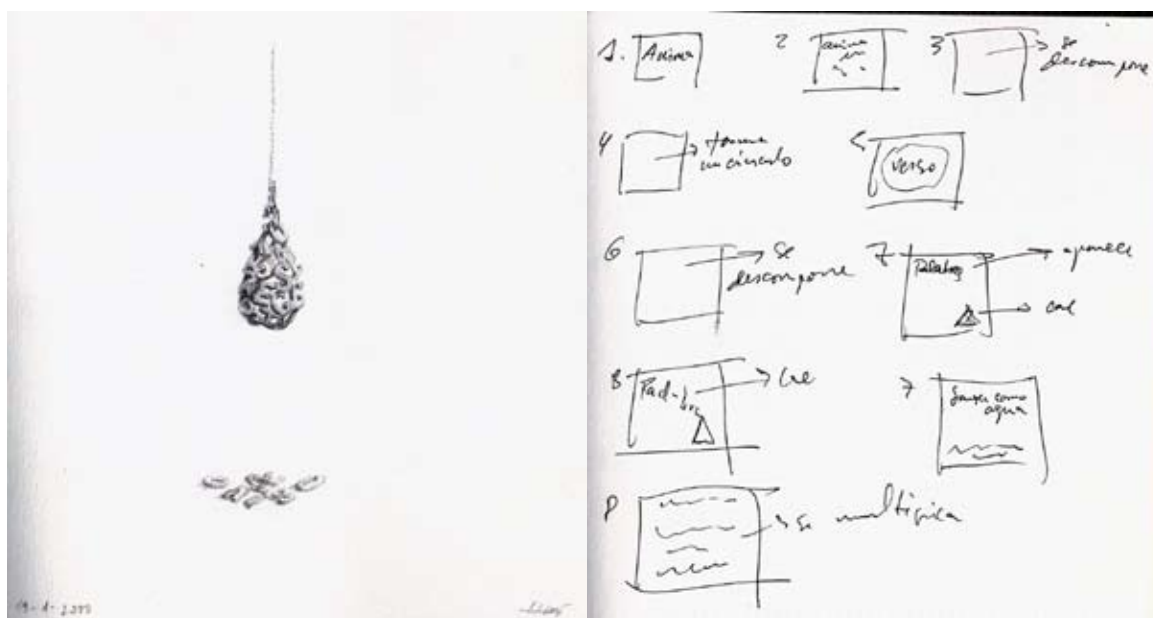
Este recurso formal fue el que comencé a utilizar en esta época, y que me dio las claves para comenzar una nueva etapa. La utilización del texto o poema deconstruido para la realización de nuevas formas que conformaban una escultura. Es decir, en 1999 encontré la clave para fusionar, de manera perfecta la poesía y la escultura. Y no era a la manera de Brossa, con sus famosos “poemas objetos”, sino al contrario. Es decir, construía el objeto no con la metáfora creada por otros objetos cuya composición resultaba poética, sino que creaba un objeto, una escultura compuestas por las propias letras del poema. Deconstruyendo el poema para construir el objeto. Como comenté anteriormente, esta clave es la que años después (en mi exposición en Art Chicago de 2003) pudo contemplar Jaume Plensa, y dos años después (en 2005) él comenzaría a aplicar este mismo sistema en su obra.

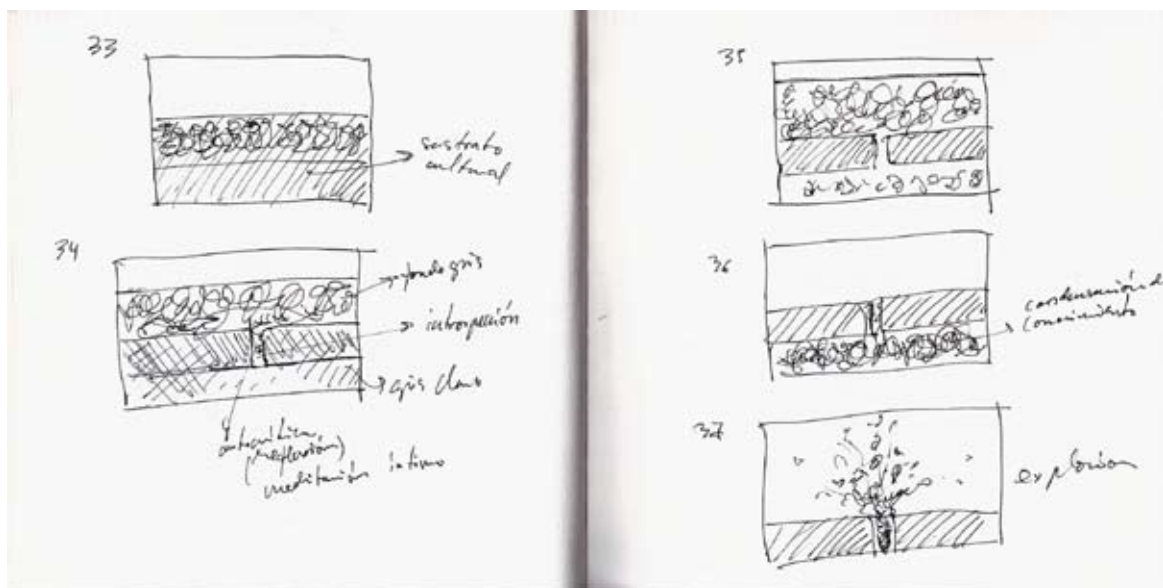
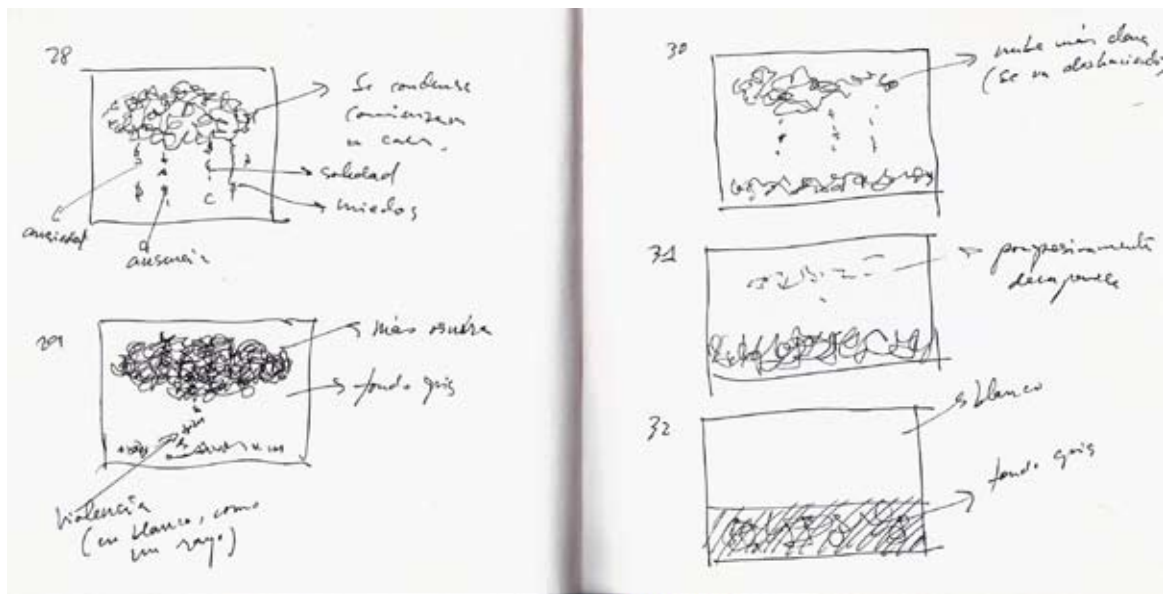
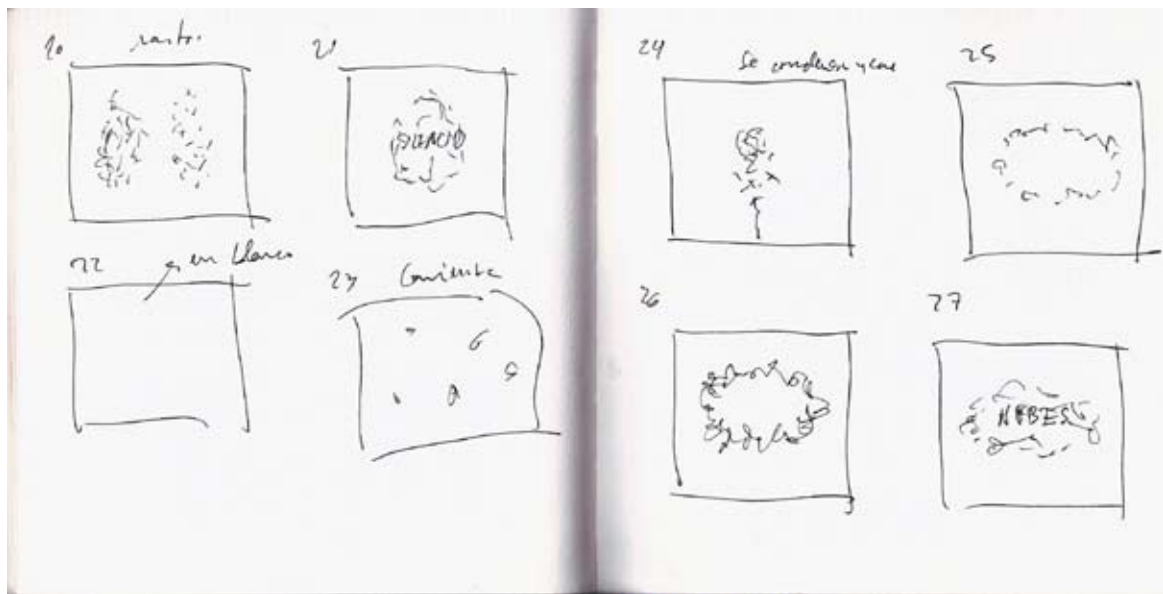
Boceto y obra original titulada “Poema Rojo” (1999-2000). Procede de un poema del mismo título, que escribí en el mismo año y que utilicé como boceto de la obra. La obra es un poema-escultura, realizado en acero cortén, en una plancha de 2 cm de grosor, 150 cm de altura y 50 de anchura. Con las letras del poema elaboré la gota central de la instalación “Ánima Cíclica”. Aquí continué esta nueva etapa abierta con la anterior obra, en la que los poemas cobran una gran importancia y se convierten en objetos volumétricos y en un material absolutamente sólido y permanente, con resistencia e idea de poder ser colocado en el exterior. La poesía es para mí otro medio más de expresión, otra disciplina que me permite comunicar sentimientos e ideas y que funcionan de manera conjunta y paralela a mi obra plástica. Pienso que son poemas plásticos o pensados para ser realizados y fusionados con diferentes disciplinas, dependiendo de la idea. Es decir, funcionan como el boceto respecto a la forma plástica. O por decirlo de otro modo, mis poemas son los bocetos del contenido de la obra. No me interesa elaborar la idea de un filósofo, aunque sea tan eminente como Adorno, Benjamin o Wittgenstein. En ese aspecto no me siento nada “conceptual”,



o si lo fuese, yo diría que sería un *conceptual lírico*. Me interesan los temas eternos, los sentimientos humanos, las emociones cotidianas. El amor y los sentimientos humanos más profundos han sido el motivo principal de mi trabajo en los últimos años. Esta obra la podríamos desgranar analizando y descifrando el poema. Pero empobrecería el trabajo si lo explicase con palabras distintas al propio poema. Cada uno puede sacar su propia conclusión, o para cada uno significará o sugerirá cosas diferentes. Y eso es precisamente lo que me interesa. Esta obra, junto a "Ánima Cíclica", "Fuente de Cultura" y "Para la Libertad", fueron expuestas en el *Puerto de las Artes* en La Rábida (Huelva) en la exposición "Cuatro Escultores" (Andalucía y Portugal) de ese mismo año. El boceto, como podemos observar está realizado por ordenador e impreso. Es uno de mis métodos habituales de trabajo de los últimos años: la utilización del ordenador, tanto para la elaboración de los bocetos, como para la realización (en muchos casos) de la propia obra o parte de ellas.

Bocetos de la instalación multimedia "Ánima Cíclica" (1999-2002), obra clave en mi trabajo.





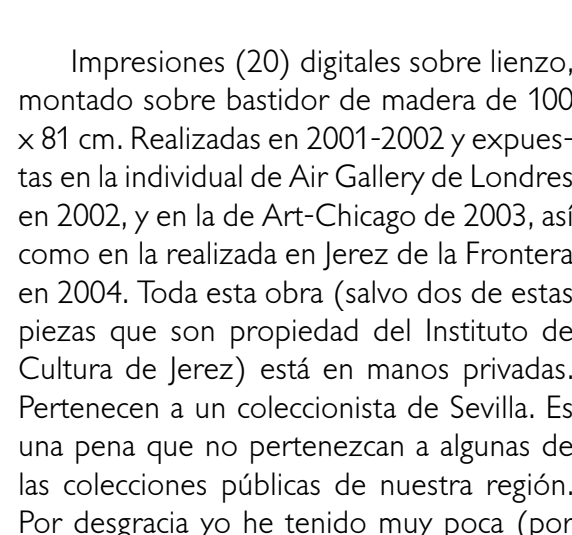
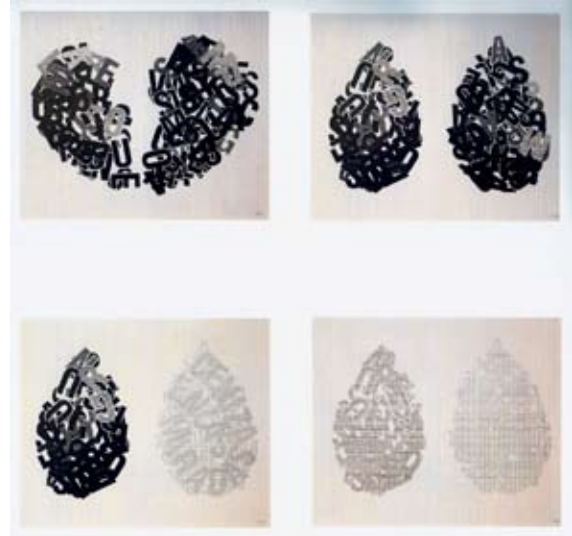
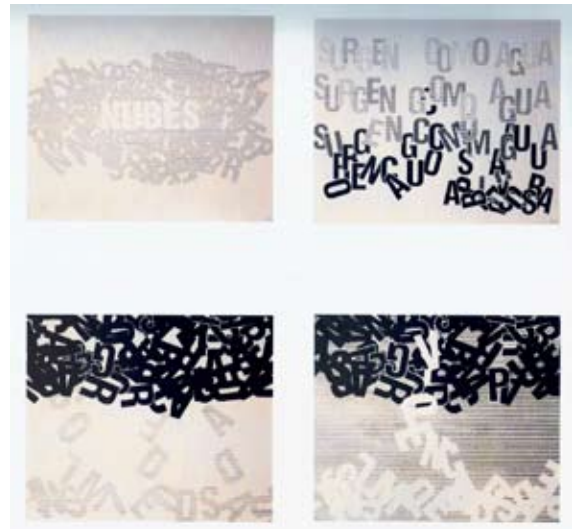
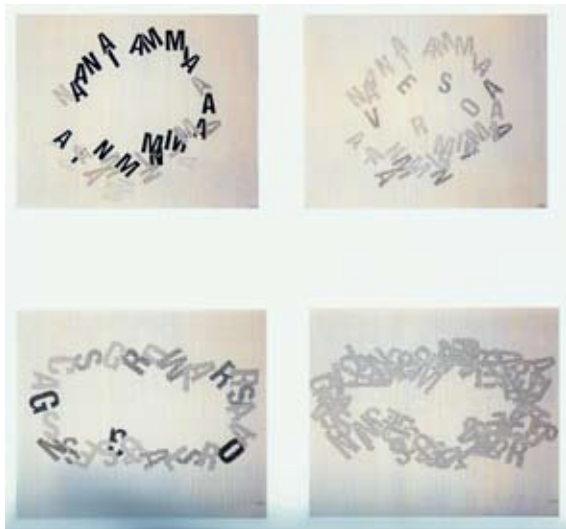


Instalación “Ánima Cíclica”, One Man Show (Project Room) en Art-Ibiza 2000. Pieza central en acero cortén (gota: 60 x 35 x 35 cm), proyección y sonido en *loop*. Como comenté anteriormente, la gota está compuesta por el “poema rojo” y las letras “derramadas” en el suelo pertenecen al poema (deconstruido) “poema efímero: green”, también utilizado en el cuadro del mismo título, perteneciente a la serie de “poemas efímeros” dedicados a cada color, de 1999. Este último poema lo escribí y dediqué a Lisa J. Green que fue mi compañera durante cuatro años: “figura que flota derivada, / marina de naufragio, / paisaje de cariño: green”.

Esta tema central que esta obra trata es el amor. Quería utilizar la metáfora de los distintos estados del agua, y de su ciclo, para representar los distintos estados que el alma sufre en el ciclo de los afectos y del amor. Para ello, elaboré como pieza central de la instalación, una gran gota compuesta por el poema antes mencionado, que se derramaba en el suelo (con el segundo poema), dando una sensación de fragilidad y de elemento vivo muy intensa. Era además, la paradoja del material elegido: acero. Era el ideal, ya que elaboraba una forma de apariencia ligera y líquida con un material paradójicamente contrario, duro, sólido y pesado, que acentuaba mucho más esa sensación extraña. Crear formas orgánicas con un material contradictorio y formado con las letras de algo tan frágil como un poema. El resultado es muy intenso. Junto a esta pieza de carácter escultórico, proyectaba las imágenes (unas 50, con fundidos en transición) de los distintos estados que se iban a su vez formando con pala-

bras y pequeños poemas visuales, que aludían al estado del agua y del ánimo. La realización de estas imágenes, de apariencia sencilla fue compleja. Quería dar una sensación casi "póvera" a estas imágenes. Algo totalmente alejado de todo virtuosismo técnico (tan de moda en ese momento) de la nueva tecnología digital. Donde fácilmente se cae en el efecto gratuito y vacuo. Para ello conseguí un ordenador con una impresora antigua (para ese momento), de manera que los distintos tonos los resolvía a base de tramas compuestas por pequeñas letras o signos, en lugar de puntos. Eso daba un efecto muy pop, y muy interesante. Pero para no reconocer el efecto, o no mostrar la trama técnica, resolví las imágenes de manera muy sencilla: ampliando su escala y limpiando el resultado. De esa forma el resultado es muy limpio y diferente. En la primera opción del año 2000, realicé la proyección a base de diaporamas, con un proyector de tambor, de tal manera que la proyección era continua. A toda la proyección la acompañaba una grabación digital fundamental para la instalación: acompañando a las imágenes, grabaciones digitales que fui realizando de los distintos estados naturales del agua, con un "estribillo" que era el sonido de una gota de agua. Iban aconteciendo, distintos sonidos naturales, en el campo, con sonido de un pequeño arroyo, que se iba convirtiendo en bosque, con más caudal, hasta transformarse en río, del río hasta el mar y de ahí al calor, la tormenta, la lluvia y vuelta a empezar. Y junto a este sonido iba describiendo mediante multitud de *poemas visuales* que se iban transformando a modo de animación, mediante transiciones, distintos estados del afecto: la soledad, el encuentro, el enamoramiento, la pasión, la armonía, la tranquilidad, el aburrimiento, la apatía, el conflicto, la ruptura, el dolor hasta el silencio que enlazaba de nuevo con el comienzo de manera cíclica...

Al año siguiente (2001-2002), perfeccioné el resultado, mediante la grabación en vídeo de todas las proyecciones, con transiciones en fundido y el sonido digital completamente sincronizado. Al mismo tiempo, realicé en piezas bidimensionales (20 impresiones digitales sobre lienzo montadas sobre bastidor de 100 x 81 cm.) procedentes de las propias imágenes. De esa manera completaba el conjunto, con una gran intensidad y belleza formal.



Impresiones (20) digitales sobre lienzo, montado sobre bastidor de madera de 100 x 81 cm. Realizadas en 2001-2002 y expuestas en la individual de Air Gallery de Londres en 2002, y en la de Art-Chicago de 2003, así como en la realizada en Jerez de la Frontera en 2004. Toda esta obra (salvo dos de estas piezas que son propiedad del Instituto de Cultura de Jerez) está en manos privadas. Pertenecen a un coleccionista de Sevilla. Es una pena que no pertenezcan a algunas de las colecciones públicas de nuestra región. Por desgracia yo he tenido muy poca (por no decir ninguna) compra por parte de las instituciones nacionales o autonómicas hasta

la fecha. Y eso ha hecho que la mayoría de mi obra esté en manos de coleccionistas, y principalmente en el extranjero. A pesar de que mi residencia ha sido siempre Sevilla.



Art-Chicago. One Man Show. 2003

En el año 2.000 presenté un **proyecto** titulado “Tierra”, para el concurso de escultura pública que convocó el Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, para la realización de 10 monumentos o intervenciones públicas diez rotondas de la ciudad. Proyectos tentadores para cualquier escultor que se precie, y especialmente, en mi caso, en mi tierra natal.

Memoria: El proyecto que presenté bajo el título de “Tierra”, se trataba una obra monumental a realizar en materiales resistentes a las inclemencias de la intemperie. Estructura de hormigón armado, acero cortén y tierra, con la posibilidad de la inclusión del agua como uno de los elementos que complementaban su entorno. Partía de dos opciones en su ejecución que más adelante desarrollé y justifiqué. La primera alcanzaría una altura de 4’ 20 m. La segunda doblaría esta escala alcanzando, por tanto, 8’ 40 m de altura.

El inicio de la obra, y en la línea en la que llevaba trabajando estos últimos años, versaba su concepción en el objeto-poema. Y digo esto y no poema-objeto –instrumento fundamental en la magistral creación de Brossa– pues se centraba en la inversión de esta figura. Es decir, como ya he comentado, no se trata un juego objetual con connotaciones poéticas, sino de un poema a partir del cual, de su propia estructura básica (el fonema), se conforma el objeto. Aunque externamente relacionado con las *imágenes textuales o letrismo* de los años setenta se diferencia en lo interno, no abstracto.

Partía del poema titulado “Tierra (ocre-siena natural)”, que era una alusión directa a la ciudad en la que nació (Jerez de la Frontera) y lugar donde posteriormente se ubicaría el proyecto, en caso de ser seleccionado.

El poema es el siguiente:

Tierra que me has de ver, / Tierra pasada. / Recuérdame en tus surcos / cuando vuelva. / A otra cicatriz, / otra cosecha. / Olvidado está el fruto: / brota nueva la savia. // Peinadas siguen tus lomas / oliendo a bodegón rancio, / hípicas rectángulos / y a chapa negra de toro bravo. / Ciudad de ebria cultura: / sigue sudando / tus silencios amarillos de verano.

La realización técnica de la obra era similar a la que realicé para la ciudad de Jaén, inaugurada en diciembre de 1999 e instalada en la céntrica Plaza de las Batallas. Añadía documentación fotográfica y digital de esta obra que permitiría comprender mejor el proyecto.

El texto del poema desglosado en todas sus unidades fonéticas, sería transportado a dos planchas (para la primera opción) de acero cortén de 4 x 2 m y 2 cm de espesor. Este material es una aleación especial de acero resistente a la intemperie. Genera una primera capa de oxidación que protege el propio metal. Las letras serán recortadas con oxicorte y serán utilizadas para la posterior “cascada” textual.

Este despliegue del poema sería seccionado en planchas de 1 x 1 m que construirán los tres módulos (de 1 metro cúbico en la primera opción y 2 metros cúbicos en la segunda) superiores: hexaedros abiertos por su cara superior. Dichos cubos serán soldados contrarestando la tensión de su peso con correas de sujeción en el interior.

La base se compone de hormigón armado (su dimensión sería de 1 m cúbico en la primera opción y 2 m cúbicos en la segunda), preparado para la absorción del peso y sujeción con pernos de los tres módulos de acero.

El siguiente paso sería proceder a la colocación, soldadura y sujeción en la base de la “cascada” de letras. La base: una plancha de hormigón con mallazo de 1 metro cuadrado (2 m cuadrados en la segunda opción) y el otro extremo soldado al interior del módulo superior.

Después iniciaría el llenado de los hexaedros con tierra rica en material orgánico (previamente la colocación en todos los laterales de malla no visible al exterior) que permita el rápido crecimiento del manto vegetal (césped u otro elemento vegetal) posterior. Se integrará con la base del mismo material (césped u otro elemento vegetal) que circunvala el monumento.

A esto se añadiría la posibilidad de la creación de una fuente que rodearía totalmente la escultura, potenciando la sensación de caída y de fluidez del texto. La realización de la misma, de sencillo mantenimiento, lo dejaría en manos de las entidades municipales del Ayuntamiento de Jerez. La maqueta explica la estructura esencial de dicha fuente, estando abierta a posibles intervenciones y supervisión de los técnicos competentes de cada uno de los organismos municipales correspondientes.

La escala de la maqueta dependía de las dos opciones, a su vez relacionada directamente con sus ubicaciones.

Ubicación: En mi proyecto no había una adjudicación concreta de ubicación. Esto lo dejaba abierto a dos opciones, dependiendo de estas dos opciones las escalas correspondientes. Por tanto, concurría (cosa que no impedían las bases del concurso público) al conjunto de los diez emplazamientos propuestos.

- a) La primera opción aplicaba una escala a la maqueta de 1/20 (5 cm en la maqueta = 1 m en la realidad). La altura total del monumento sería de 4,20 m. Esta opción era para rotondas de no más de 30 m de diámetro. En la maqueta, a dicha escala apa-

recía una rotonda de 20 m de diámetro. Dentro de estas dimensiones, el volumen del monumento era lo suficientemente potente. En esta opción se encontraban las ubicaciones de las siguientes rotondas: 1º. Rotonda de Cuatro Caminos, 2º. Rotonda Avenida Alvaro Domecq, 3º. Rotonda Carretera de Cortes-Ronda Este, 4º. Rotonda El Retiro

- b) En la segunda opción se aplicaría una escala en la maqueta de 1/40 (2'5 cm en la maqueta = 1 m en la realidad). La altura total del monumento será de 8'40 m. Cada uno de los cuatro módulos tendrían dos metros cúbicos de volumen. Esta segunda opción sería para rotondas mayores de 30 m de diámetro hasta los 60 m. En esta opción se encontrarían las ubicaciones de las siguientes rotondas: 1º Rotonda Chapín, 2º Rotonda Puente de Cádiz, 3º Rotonda Avenida de Europa, 4º Rotonda Carretera Madrid-Cádiz, 5º Rotonda La Granja-Ronda Este, 6º Rotonda Avenida de Carrero Blanco.

Presupuestos: Según lo ya explicado anteriormente, existían dos presupuestos que seguidamente se detallan. Cada presupuesto correspondía a una de las dos opciones. Sencillamente al doblar la escala se doblaba la cuantía presupuestaria.

El presupuesto incluye:

- Anteproyecto, desarrollo de ideas y maqueta.
- Planchas de acero cortén de 20 mm de espesor.
- Oxicorte del texto: total de 256 letras.
- Soldadura con acero cortén y repaso de las piezas.
- Alquiler de nave industrial.
- Alquiler de material: equipo de soldadura semi-automática, grúas, etc.
- Honorarios de técnicos y ayudantes
- Honorarios del autor.
- Dietas y desplazamientos.
- Bases de hormigón armado: primer módulo (1 o 2 m cúbicos, dependiendo de la opción) y plancha de hormigón para sujeción de “cascada” textual.
- Transporte del monumento desde el estudio (Sevilla) hasta su rotonda de emplazamiento (Jerez), colocación en el mismo y sujeción.

Primera opción:

Escala de la maqueta 1/20. Por tanto, constituida por cuatro hexaedros de un metro cúbico. Altura total de 4'20 m. Presupuesto: 4.570.000 pts. + 7 % (I.V.A.) = 4.884.550 pts. (todavía no existía el euro)

Segunda opción:

Escala de la maqueta 1/40. Por tanto, constituida por cuatro hexaedros de dos metros cúbicos. Altura total de 8'40 m. Presupuesto: 9.140.000 pts. + 7 % (I.V.A.) = 9.779.800 pts.

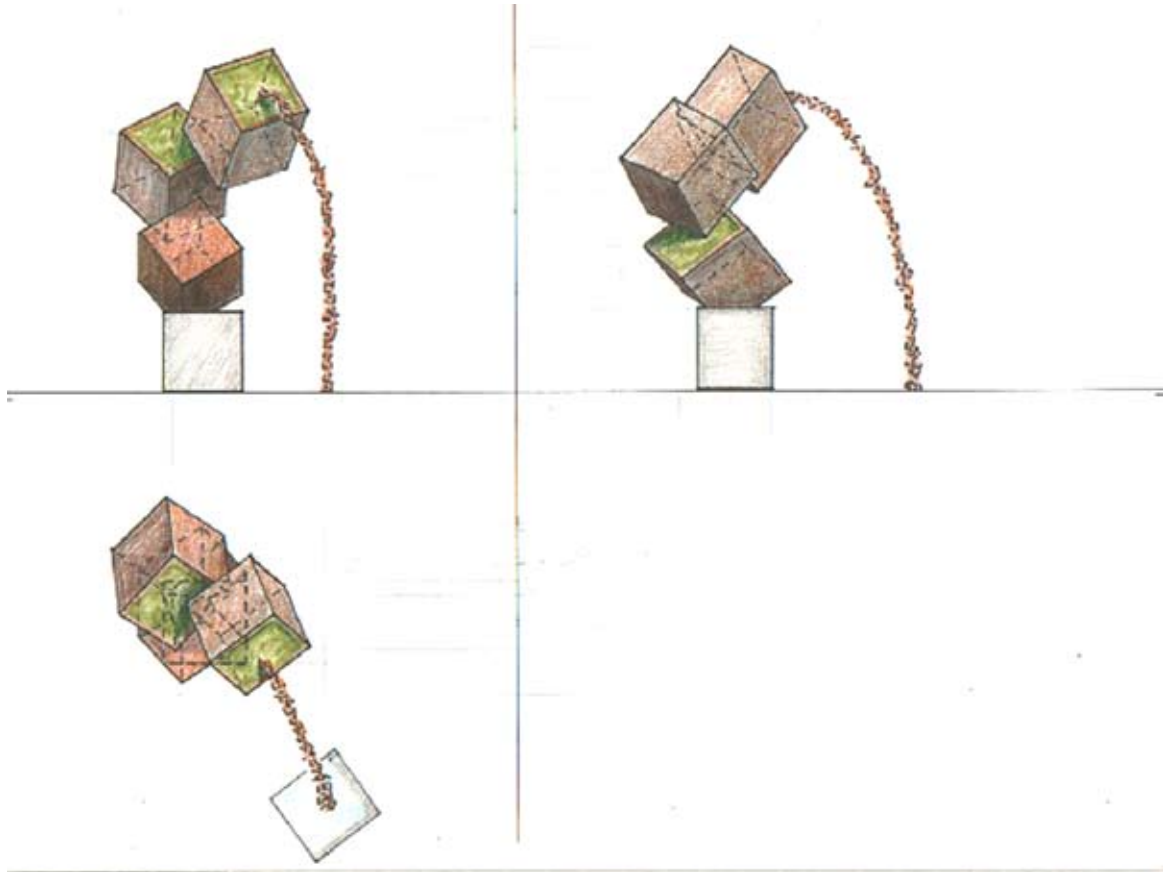
Plazo de ejecución:

Dentro del plazo de ejecución habría un margen temporal que dependería de la opción a realizar y de los compromisos profesionales previamente adquiridos. Este margen lo establecía **entre cuatro y seis** meses a partir de la adjudicación.

PLANOS DE PLANTA Y ALZADO

ESCALAS:

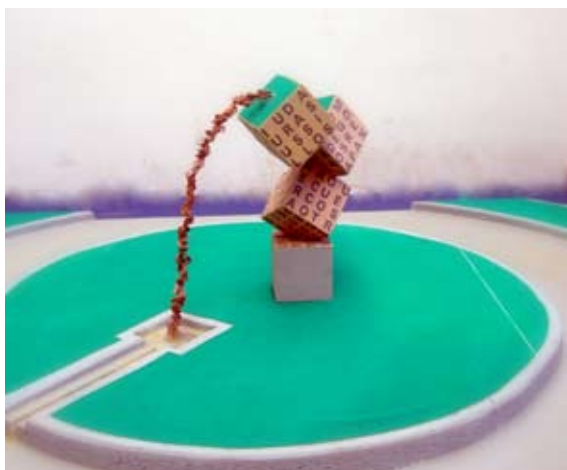
- OPCION A: 1/50. (2 cm / m).
- OPCION B: 1/100. (1 cm / m).



Hasta aquí todos los elementos fundamentales que se exigen normalmente en un proyecto de Intervención pública. En este caso no existían bocetos dibujados porque no los conservo, y, aunque se pueden incluir en el proyecto final, no son necesarios si se realiza una explicación exhaustiva del mismo. Pero se incluyen los dibujos a escala en sistema diédrico (alzado, planta y perfil) y lo fundamental de este proyecto que era la maqueta.

La comunicación de la convocatoria, a pesar de haber sido publicada en alguna editorial oficial del Ayuntamiento, no había sido publicitada, y su difusión fue más bien *boca a boca*. Tuve conocimiento del mismo gracias a otro escultor amigo que también se presentó a concurso.

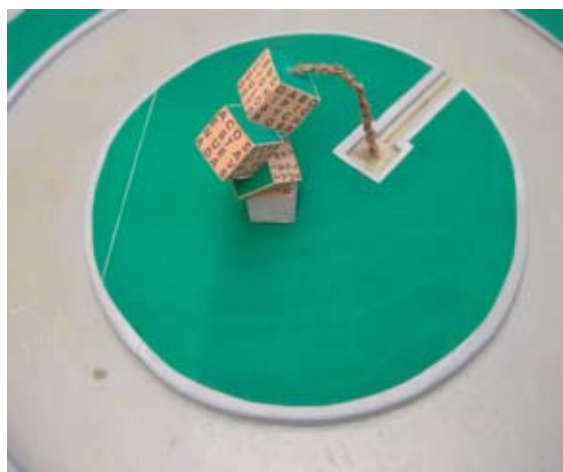
Maqueta del proyecto "Tierra". En la maqueta (realizada a escala 1/20 o 1/40, dependiendo de la opción), se podía observar la ejecución de una fuente, cuyo diámetro sería rodeado por la rotonda. Los vehículos circularían a su alrededor. El poema, podría leerse siguiendo los planos de los hexaedros. Y tanto de las partes superiores de los mismos, como de las letras saldría tejido vegetal. El mismo (representado mediante terciopelo verde) que se hallaría en el suelo de su base circular, como en la circunvalación de la rotonda. Y el agua estaba representada en la parte gris de a maqueta, con una superficie de látex brillante, que creaba una



sensación muy cercana al agua real. La idea, pretendía fusionar poesía y escultura pública. El manto vegetal, le daría un aspecto natural, como en elemento vivo, que unido al agua, acentuaría esa sensación. Las letras en cascada, de acero cortén, recibirían el agua. Es decir, por un sistema de tuberías sencillo, el agua brotaría por la parte superior de las letras, y se iría derramando por las mismas hasta caer en su base y entrar en el circuito de circulación de la fuente.

El jurado eran personas del mundo profesional del arte. Para asombro e indignación de todos los presentados (72 proyectos en concreto) el jurado declaró incomprensiblemente desierto el concurso, y no adjudicó ni uno sólo de los diez emplazamientos a concurso.

Pero, como la vida da muchas vueltas y el mundo profesional del arte no es tan extenso, por casualidades de la vida me fui enterando tiempo después de todo lo acontecido en el mismo. Uno de los miembros del jurado (escultor) que conocía, coincidió conmigo en una inauguración y me explicó lo sucedido en el tribunal. Sin saber por qué, el jurado en general (y algunos en particular) estaban tremendamente negativos ante todas las propuestas. Hay que tener en cuenta que la ley obliga a cualquier obra pública, que haya un concurso igual-



mente “público”. Para mi sorpresa, resultó que mi proyecto fue el primero en ser seleccionado, estando todos los miembros del jurado de acuerdo, e incluso le habían adjudicado una de las rotondas. Pero, una vez establecido, llegó con mucho retraso uno de los miembros del jurado, director del Museo de Bellas Artes de Sevilla (un poco sorprendente que elijan un director de un museo de arte clásico, especializado en arte medieval y barroco, para un concurso de arte contemporáneo): Enrique Parejo López. A su llegada, este señor dijo que no me podían dar uno de los premios porque había visto un monumento similar en Alemania. Una acusación muy grave de plagio.

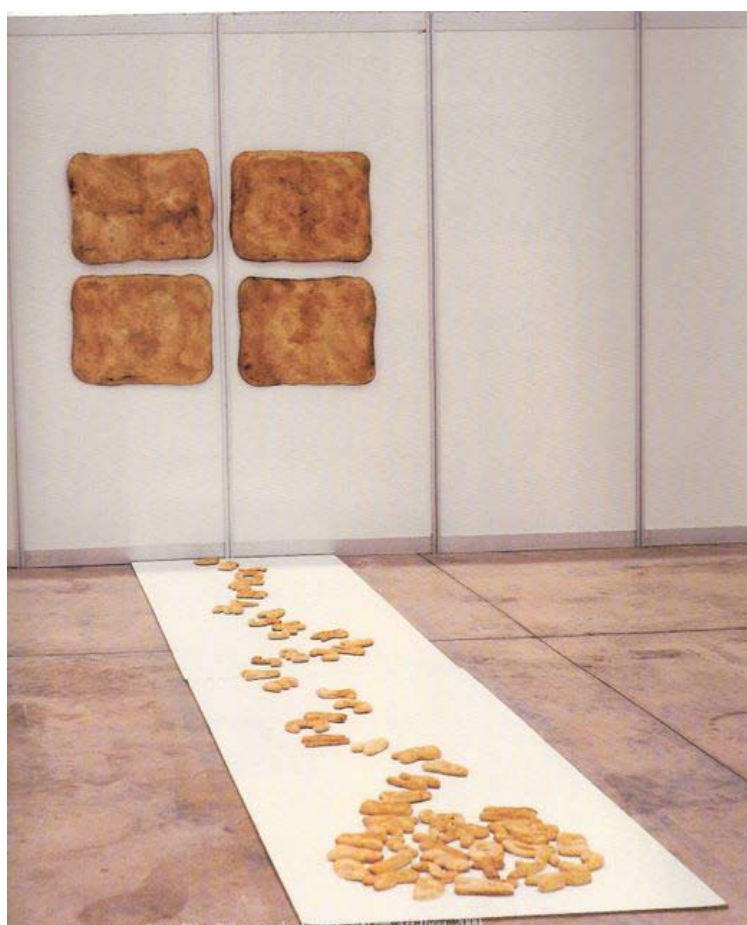
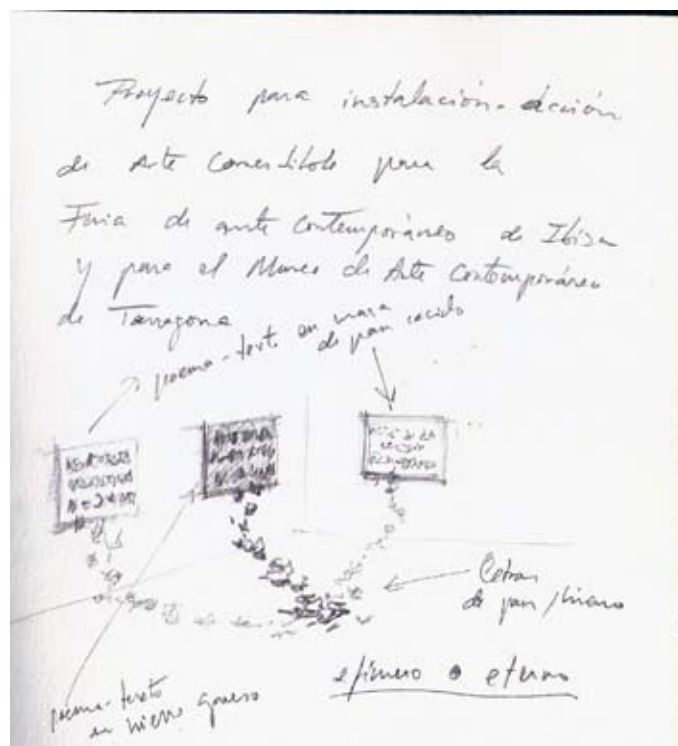
Cuando me enteré de lo sucedido, y dada la gravedad y que yo habitualmente iba a Alemania, me puse directamente en contacto con él, para que me informase del lugar en el que se encontraba dicho monumento y visitarlo. Para mi sorpresa su contestación fue que no lo recordaba, pero que había visto una pieza compuesta simplemente por cubos. Evidentemente este buen señor no tenía mucho conocimiento de arte contemporáneo y me atrevo a afirmar que tampoco de arte moderno, ya que el hexaedro es simplemente un elemento volumétrico básico, que ha sido ampliamente utilizado en la escultura. Basta recordar escultores que, sin salir del ámbito nacional, han utilizado estos elementos, como son muchos escultores abstractos de postguerra, desde Oteiza a toda la nueva escuela abstracta de Cuenca, etc. Es como si dentro de su campo barroco, se acusara a un pintor de plagio por pintar una virgen inmaculada, posteriormente a la de Murillo. Se había limitado a ver la forma externa y absolutamente nada de la interna, o del concepto en sí de la obra.

Mi sorpresa y la de muchos de mis colegas (artistas de reconocido prestigio) no acabó aquí. Un año después comenzaron a colocar monumentos. La adjudicación se estaba realizando de manera directa y privada. Hasta que nos fuimos enterando poco a poco, y fue un escándalo que salpicó al equipo municipal (andalucistas en coalición con el partido popular). Los monumentos se estaban encargando a artistas de la *Galería Marlborough* dirigida por María Porto (ascendida a la dirección de esta galería en el año 2000), pareja sentimental del nombrado en ese mismo año (2.000) Ministro de Fomento, por el partido popular que presidía José María Aznar: Francisco Álvarez-Cascos. En la actualidad ambos son socios de la empresa Aqualium Spain S.L., de la que María Porto es la Directora General y Álvarez-Cascos es Asesor Externo. Para colmo de las casualidades, estaba realizando una edición con la fundición madrileña Fademesa, y estando en Madrid, en dicha fundición, me comentó el director y propietario que tenían problemas con una serie de monumentos de bronce que habían sido encargados y pagados por el Ayuntamiento de Jerez, a través de la *Galería Marlborough*, pero que no los recogían. Al parecer, me comentaron que al saltar el este escándalo a la luz pública, el gobierno municipal había decidido esperar a que se fuese calmando y olvidando el asunto y poco a poco ir colocando dichas piezas en la ciudad.

Esculturas que hoy en día están y seguirán presentes en tantas rotondas jerezanas. Todo este turbio asunto se ha olvidado. Las obras son inocentes y sus autores también. Pero ningún responsable político o gestor de aquella situación ha dado explicaciones. La única respuesta ha sido el silencio. Tampoco hubo ninguna consecuencia por dicha responsabilidad política, aunque finalmente el señor Álvarez-Cascos fue apartado de su propio partido, ya que este tipo de desmanes no fueron aislados. Tampoco continúa en su cargo María Porto.

Bocetos de la instalación para el evento de arte comestible realizado en la Feria de Arte Contemporáneo Art-Ibiza 2000, titulada "Maná". Obra realizada en pan, y del mismo material el pequeño texto-poema: "des-ciende a sus raíces / sedienta de escuchar / los ambles susurros de la tierra. / Maná de Babilonia." Esta obra es una metáfora del arte como comunión entre los seres. el compartir y alimentarse con el arte. Creando de un elemento de culto y de mercado un elemento gratuito, nutritivo y generoso. El arte alimenta. La directora de esta feria (Rosa Hispán) me invitó a esta feria con una *Project Room* (Ánima Cíclica) y a organizar durante la feria un evento de arte comestible con artistas de la isla, ya que ella conocía los que había organizado en Sevilla en años anteriores.

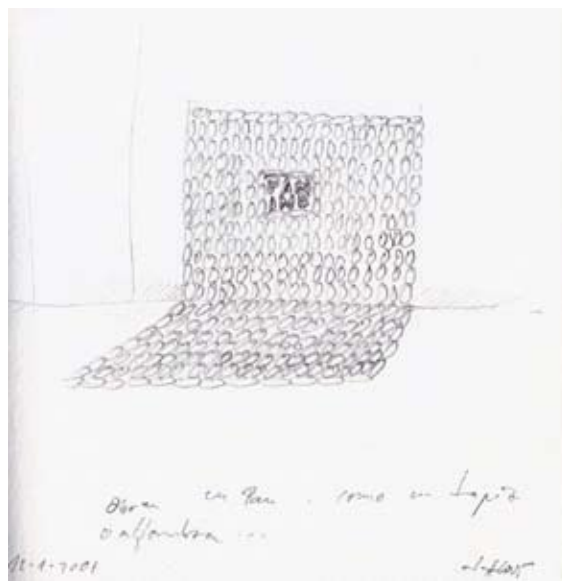
Las planchas de pan medían aproximadamente 2 x 2 m, y el poema extendido en el suelo tenía una longitud de 5 m. El público se comió la obra.



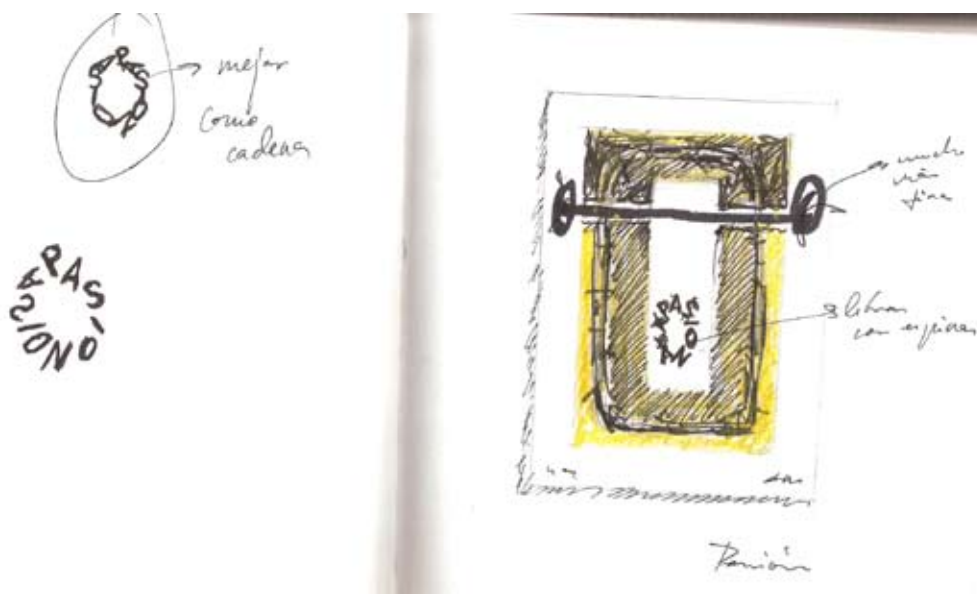
En los bocetos aparece el texto en la plancha, que finalmente presenté como un elemento simple, mínimo, ya que poseía la suficiente entidad por si mismo, y prefería, como ha sido habitual, utilizar los menos elementos posibles. Sintetizar y simplificar al máximo la idea inicial. eso exige también un profundo ejercicio de renuncia. Especialmente cuando se conoce la técnica y uno se puede recrear fácilmente en el recurso técnico, en el efecto gratuito que muestra de manera obvia nuestro conocimiento y dominio del medio. Hay que ser humilde y renunciar a mostrarnos de esa forma. La sencillez acentúa la intensidad.

Del año 2001 es la obra "Famine", también de *arte comestible* y pensada para la exposición individual en la Sala Siglo XXI del Museo Provincial de Huelva.

Obra ideada para ser realizada con piezas de pan y en la parte superior, en un recuadro central, iba la palabra "FAMINE" (hambre). Intentaba mediante el *horror vacui* expresar la sensación de abundancia, de exceso que tenemos en nuestra sociedad, frente a otras que no tienen el alimento más fundamental. También existe la lectura de la *comuni3n* mediante el arte. Y del arte como *elemento sagrado*, y dentro de un museo. Frente a la conservación, el contraste de una obra efímera. En la fotografía se puede observar también la obra "Fuente de Cultura" (acero cort3n 200 cm de altura, que fue 1º Premio en el Ib3rico de Escultura, de Punta Umbría) y el cuadro "Cicatrices" (195 x 163 cm). El boceto de 3ste 3ltimo, data de 1999, aunque la obra la realic3 en el 2000. Inspirada en el poema hom3nimo, presente en el dibujo, y cuyo comienzo est3 en el cuadro. Representaba las heridas de *f3cil apertura*. Las que te han dejado huella y dolor profundo y que de vez en cuando, se reabren, de la forma m3s inesperada.



Boceto y original titulado "Pasión", realizado en el año 2000, en técnica mixta (óleo y acrílico sobre lienzo crudo de 195 x 163 cm). Quería representar de forma contemporánea la pasión de Cristo, mediante el símbolo de la corona de espinas, formada por la propia palabra. El símbolo de la cuerda, de lo que te ata. Como metáfora de todas nuestras pasiones, que entrañan el dolor de la pérdida. Esta serie de lienzos de gran formato fueron parte de la exposición en la Sala Siglo XXI del Museo de Huelva. Ya había comenzado a trabajar con unos art-dealers ingleses que vendían toda mi producción en el extranjero, especialmente en el Reino Unido.



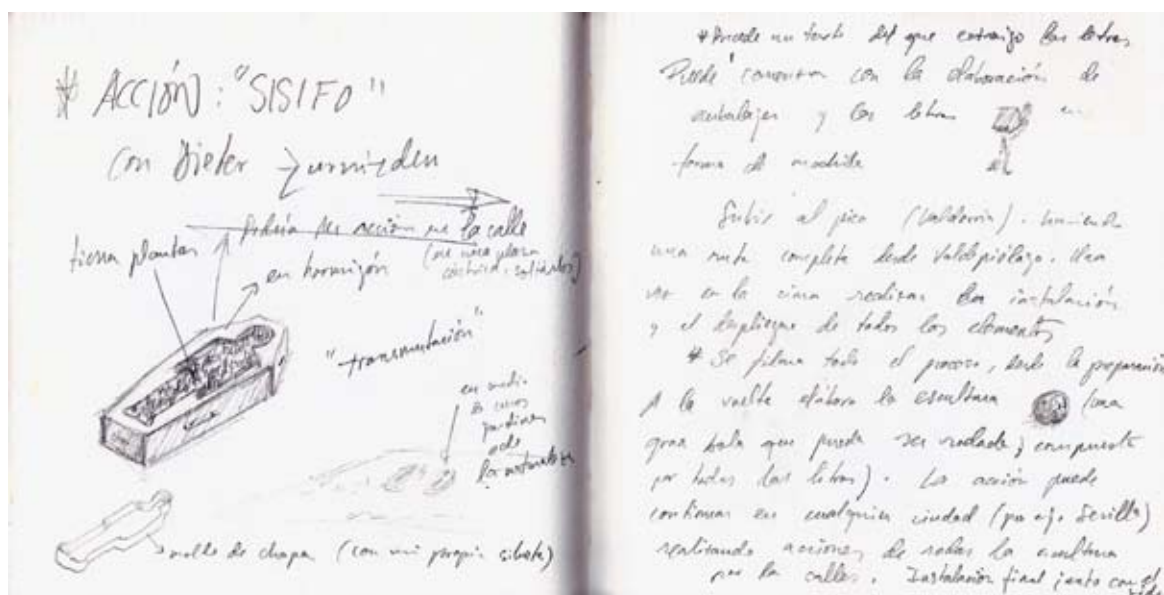
En el siguiente año, 2001, me concedieron la Beca Internacional de la Ciudad de Speyer, en Alemania. Era una Beca de residencia que concede esta ciudad anualmente, a un artista extranjero. El artista seleccionado, recibe una ayuda mensual durante cinco meses, con casa y estudio propio y una exposición final que organiza la ciudad, en colaboración a la Asociación de Artistas (Künstlersbund Speyer). El artista y amigo Dieter Zurnieden, les había entregado uno de mis catálogos. Ese año supuso la consecución de mis sueños, que nunca esperé conseguir tan pronto. Vendía todo mi trabajo, y a muy buenos precios. Se valoraba mi obra, con buenas oportunidades y exposiciones. Recibí, al mismo tiempo el Premio Ibérico de Escultura, la beca de residencia en Alemania, exposición en Barcelona (Art-Expo) con mi galería de Ibiza, exponiendo en el mismo stand de la galería, junto a obras de Warhol

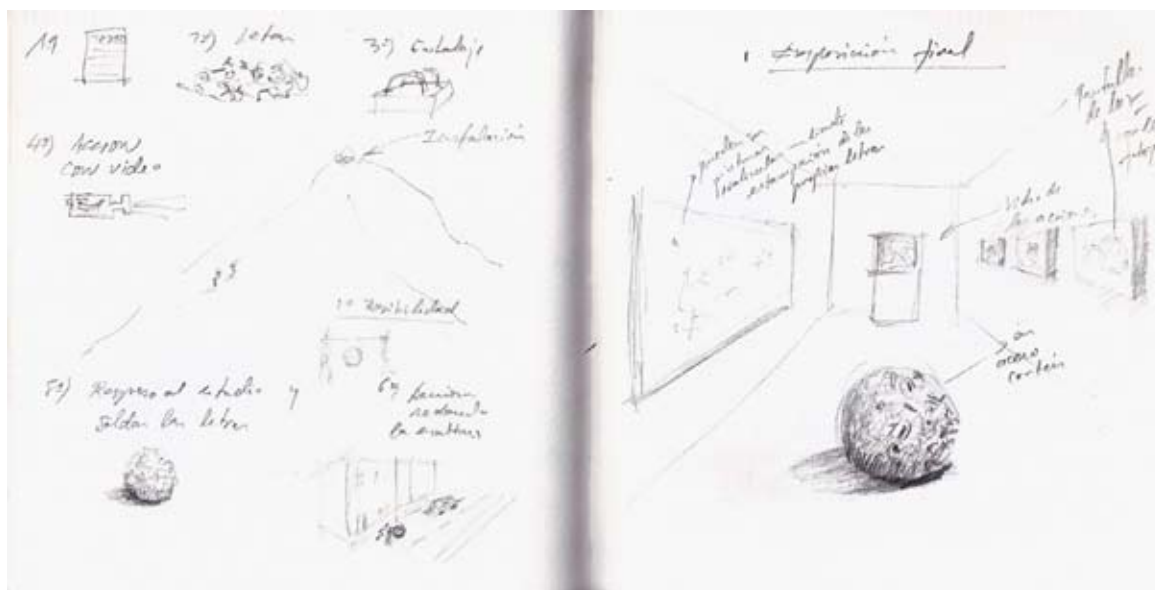


y Tàpies, y mi obra se vendía en el Reino Unido. Y todo esto ocurría de forma independiente y por factores totalmente desconectados.

La residencia en Alemania, me permitió por primera vez en mi vida, poder dedicarme por completo a la creación. Abandoné la docencia (a mi pesar, porque soy un docente de vocación) y mi tierra. El aislamiento que allí tenía, me facilitó entrar en una concentración total. Y ello empezó a dar frutos, con multitud de bocetos e ideas para desarrollar. En esta fase, comencé a desarrollar una de mis principales obras: "El Proyecto Sísifo / The Sisyphus Project". Se trataba de mi primera obra procesual, pensada como tal desde su inicio. Me interesaba el Mito de Sísifo como metáfora. Sísifo, hijo del dios Eolo, que, mediante su astucia, había conseguido burlar su destino y a los dioses, finalmente es castigado a subir eternamente una enorme piedra hasta la cima de una montaña. Pero antes de llegar, Sísifo perdía sus fuerzas y la piedra caía de nuevo. Este hecho, del eterno castigo, intentando, mediante un esfuerzo terrible, *alcanzar la cima*, me parecía un elemento, con multitud de lecturas. Me parecía una perfecta metáfora del hombre contemporáneo, en la búsqueda permanente y constante del bienestar material y de la felicidad. Y También una alusión a la labor del propio artista. Alusión que emplea también Albert Camus, en su libro.

La idea, que está presente en estos bocetos estaba dividida en varias fases o procesos. La primera consistía en la elaboración de la pieza central: la bola que sustituía la enorme piedra con la que había de sufrir Sísifo su eterno castigo. Consistía en una bola de 80 cm de diámetro, que decidí realizarla en fundición en aluminio. Realicé el original en poliestireno de alta densidad. Esta forma sustituye a la tradicional pieza en cera, ya que se destruye al introducir el metal fundido. El original, era una bola perfecta (realizada en torno) y sobre la que trabajé añadiéndole letras realizadas en el mismo material. Las letras eran el símbolo de la cultura, y al mismo tiempo, al estar en relieve, su rotación iría dejando un rastro poético con textos formados al azar. Le produje una superficie texturada, que intentaba reproducir una sensación de erosión en el material y creaba una superficie muy interesante y agradable. Una vez terminado el original me trasladé a la fundición (Fundición Casper, en un pequeño pueblo cerca de Karlsruhe, en Alemania). Allí se le realizó un molde a la arena. Dentro de un gran cajón metálico, se introdujo la pieza en poliestireno, y se cubre con arena de sílice, impregnada de una sustancia (líquido) que cataliza y endurece la arena. Al introducir el metal incan-





descente se quema el poliestireno y es sustituido por el metal, que recoge todos los detalles de la superficie del molde.

La idea, era que esta pieza estuviera, como instalación, en la exposición final de mi estancia en Speyer, en la Künstlerhaus. La situaría sobre una superficie de arena húmeda, que terminaría en pequeñas piedras, que sustituiría y simbolizaría el comienzo de la montaña. Rodaría la gran bola, de forma que dejara su rastro en la superficie. Finalmente la situé en el centro de una de las salas, sobre una superficie de arena de cinco metros lineales por un metro de anchura. En el catálogo¹⁵⁶ editado para dicha exposición, y organizada por el Künstlerbund de Speyer, presenté el proyecto, descrito en sus distintas fases.

156. Catálogo Exposición "Tránsitos" de Jesús Algovi. Künstlerhaus Speyer. Septiembre 2001.



En las fotografías¹⁵⁷ vemos la 1ª fase. La segunda fase era la realización de la acción. Sería realizar de forma *literal* la misma acción del castigo del mito: subir la pieza a la montaña. Idee distintos sistemas para poder realizar la performance. La dificultad estaba en el peso de la pieza original (cerca de 100 kg.). Rodar dicha pieza al lugar elegido era imposible. La localización de la montaña era sencilla, dado mis orígenes paternos: Los picos de Europa leoneses. La montaña que desde el inicio elegí era el Pico de Valdorria, ya que está en mis orígenes. En su falda está la pequeña y maravillosa aldea de montaña que le da nombre. Junto a ella, y colgada en la roca La Ermita de San Froilán, en la que vivió este eremita de la segunda mitad del siglo IX. A este lugar regreso cada año y realizo, desde los dos años de edad, una *peregrinación* muy especial para mi, a pie, cruzando varios valles, desde la aldea de Valdepiélago. En ese lugar hay una energía telúrica muy especial. El pico tiene una altitud de casi 2000 m. Por todo ello decidí hacer una réplica del original en poliéster, para poder subir con el menor riesgo posible. Esta copia



157. Vistas de la instalación, perteneciente a la exposición final "Tránsitos", Künstlerhaus Speyer (Alemania) Septiembre de 2001. Al fondo la obra "Stigmas": acrílico y óleo sobre lienzo de 3 x 3 m.

la realicé ya en Sevilla, patinada en aluminio, de tal forma que era difícil distinguir el original de su copia. La subida a este emblemático pico era el inicio de una serie de acciones y emplazamientos previamente elegidos, que iban cruzando la Península Ibérica de norte a sur, a través de la Ruta de la Plata.

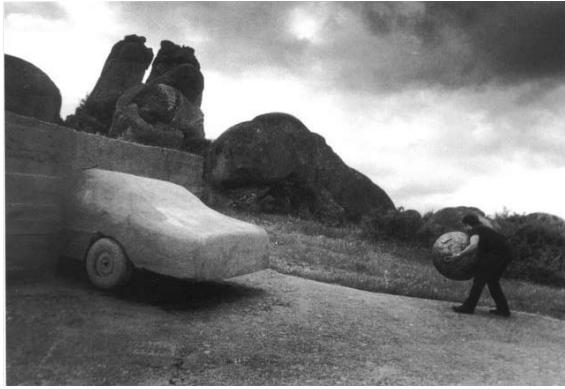
El argumento de la performance, incluía una especie de “rebelión” del Mito. Aunque seguía cumpliendo el castigo de rodar la “piedra”, cambió su meta. Y se substituyó el inicio literal de la subida a la cima de la montaña, por entornos diferentes y que iban siendo cada vez más urbanos, hasta desembocar en la propia ciudad de Sevilla. Tras la acción de la montaña, continué hacia el sur. En Zamora, una segunda parada y “rodar la acción”, en uno de los primeros monasterios cistercienses de España: el Monasterio de Moreruela, fundado en el siglo XII (año 1.111).

La tercera parada y “rodaje” de la acción fue en el Museo Vostell de Malpartida (Cáceres), como un homenaje a este artista y a todo el movimiento de acción de los sesenta (Fluxus y Zaj).

Finalmente la ciudad de Sevilla. Con paradas y recorridos en distintos espacios que simbolizan el poder. Para concluir en el propio Museo de Arte Contemporáneo (C.A.A.C), que simboliza el poder que controla la Cultura contemporánea.



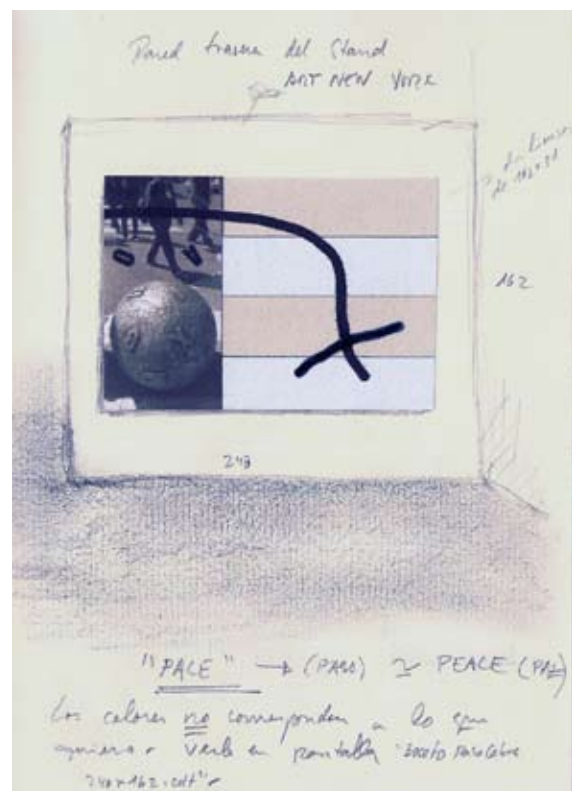
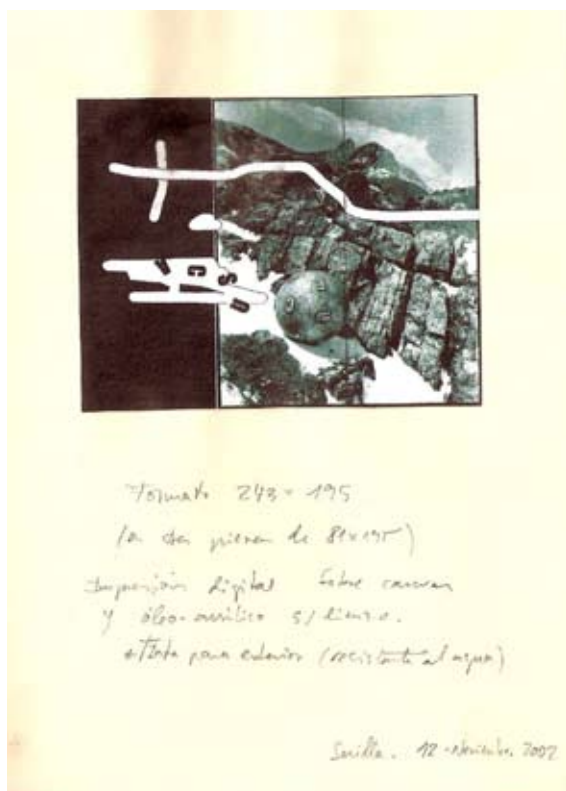
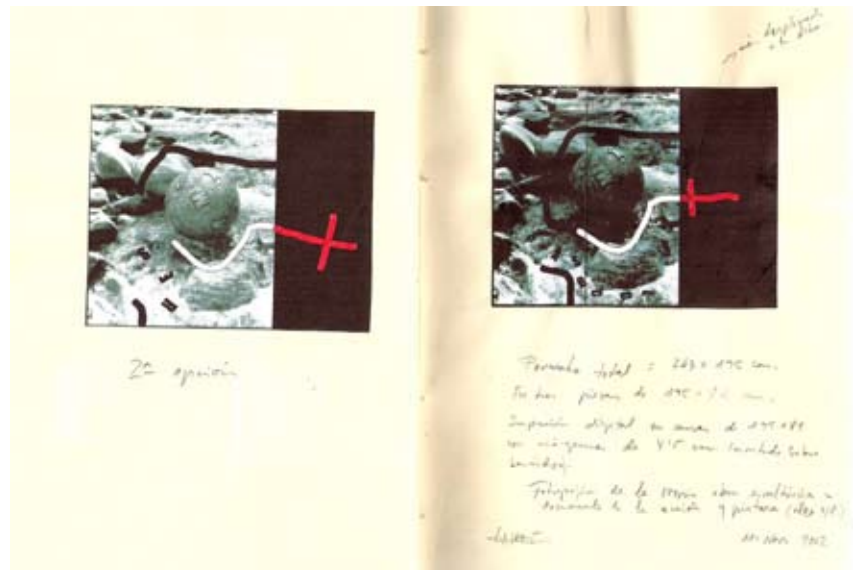
Esta fase la realicé en junio de 2002, en Sevilla. Durante la acción había planificado realizar una serie de fotografías de la pieza central en la naturaleza. Pero aislada, sin elementos humanos. Sólo el objeto artificial, frente al natural. Con el objeto de realizar posteriormente una serie de obras bidimensionales, que consideraba parte integral del proyecto y que acompañarían a la instalación central, junto con la proyección del vídeo-documento de la acción. Por desgracia, nunca pude organizar la exposición totalmente completa. En la actualidad están tanto la pieza central original como muchas de las piezas restantes, en colecciones privadas.



Bocetos correspondientes a las obras PS1, PS2 y PS3. Como he dicho, se tratan de parte integrante del Proyecto Sísifo. Pensadas para ser realizadas en impresión digital sobre lienzo, e incluir una serie de gestos en óleo.

Es decir, quería contrastar una técnica actual y muy presente en el *mainstream* contemporáneo (la tecnología digital) con la técnica de la tradición por excelencia (el óleo sobre lienzo). Es mi interés por crear cierta contradicción y paradojas en la propia técnica de la obra. Grandes formatos PS1 (240 x 195 cm), PS2 (240 x 195 cm) y PS3 (240 x 165 cm) que estuvieron presentes, junto a PS4 (homenaje a Vostell), en mi exposición individual en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ART-NewYork, en 2003, en el Jacob Javits Convention Center de Manhattan. Esta exposición se acercó a la idea final, pero faltaban los medios para que la instalación estuviese completa. Los bocetos aquí presentes están realizados en el ordenador y rescatados en la impresora. Posteriormente los pegué en mi libro de bocetos y trabajé sobre ellos también de forma tradicional.

Sobre los bocetos realicé todas las anotaciones sobre datos técnicos, de manera que la obra está totalmente definida en el boceto y sorprende la fidelidad del mismo con el resultado. Es casi total.





La utilización del ordenador cuenta con las ventajas de la rapidez y de la limpieza. A la hora de pensar en las distintas variantes y cambios, con un simple programa de manipulación de imágenes, el trabajo es preciso.

PS2 (240 x 195 cm.)



PS1 (240 x 195 cm.)



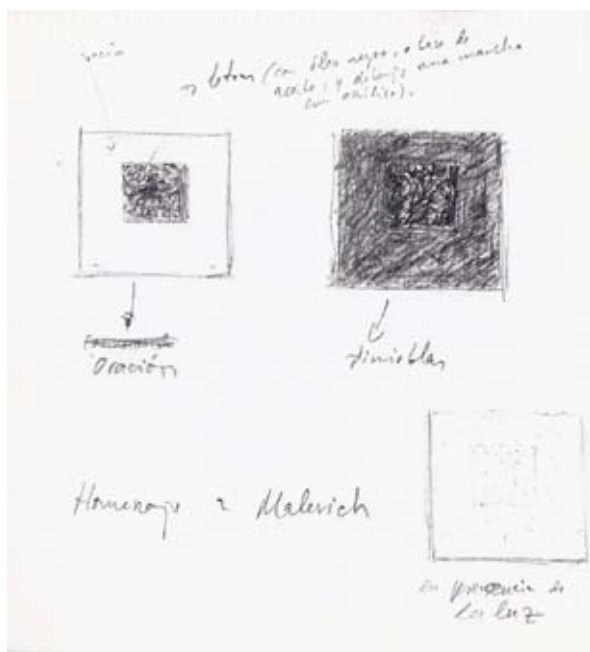
PS3 (240 x 165 cm.)

Aquí tenemos los bocetos iniciales de PS4, realizado en 2002-2003. Aquí podemos ver las opciones previas con distintos bocetos realizados de esta forma: trabajo en el ordenador; impresión, pegado en el libro de bocetos y referenciado o concretado el resto de detalles, dibujando a mano alzada. Hay distintas opciones previas descartadas. La última, y definitiva, estudia perfectamente la idea, hasta el punto de que el boceto es prácticamente idéntico a la fotografía de la obra definitiva expuesta en la Galería Josef Nisters en Alemania en 2005. Esta obra, es parte del proyecto, y es, al igual que el fragmento de la acción en el Museo Vostell Malpartida un homenaje a este artista. En esta obra hay impresión digital y óleo sobre lienzo y letras de caucho. Funciona como una pintura-instalación.





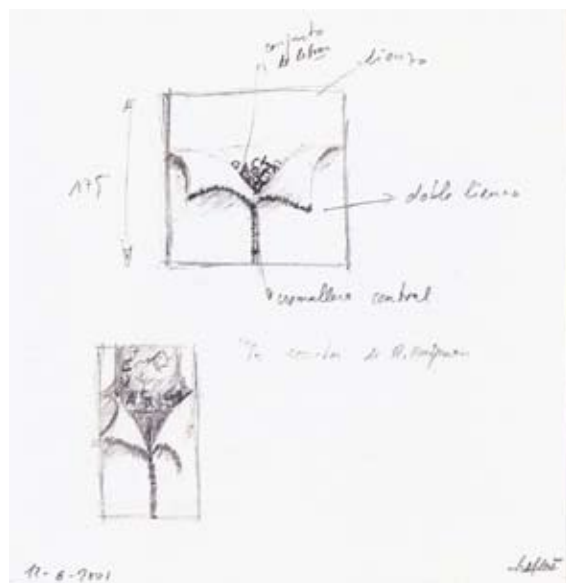
Volvemos al año 2001, a mi residencia en Alemania, en Speyer. Como comenté anteriormente, la concentración total en el trabajo dio como frutos gran cantidad de obras, más allá de la simple exposición final. Hecho que, a pesar de llevar dicha beca más de quince ediciones, sorprendió a muchos de los organizadores. La producción y el intenso trabajo realizado en esos meses. Aquí podemos observar los bocetos de dos obras: "Window II" y "Windows I" (ambos óleo sobre lienzo de 150 x 150 cm). Estaban basadas en el famoso cuadro de Màlevich "Cuadrado negro sobre fondo blanco", que nos tenía obsesionados tanto a mí como a mi amigo Dieter Zurnieden. Teníamos los estudios muy cerca el uno del otro y comenzamos, además un proyecto común que luego veremos, titulado "Transit". Dieter disfrutó de una beca de residencia en Kursk (Rusia). Con buenos e intensos recuerdos. En las fotos de un libro que yo tenía sobre este artista, se veían fotografías de su estudio en Kursk, donde Dieter aseguraba que era el mismo en el que estuvo durante su residencia. Coincidencias que hicieron que ambos comenzásemos a añadir al unísono cuadrados negros en nuestras respectivas obras. En "Window II" hay un pequeño homenaje a este hecho, en el centro se puede entrever "white spirit", frase de múltiples lecturas. Pero, en especial, referido a la sustancia que usamos para disolver la pintura, como una metáfora. Y a la vez, por una anécdota, ya que en Rusia, según la experiencia de Dieter, cuando entran en coma etílico con vodka y para quitar la resaca del día posterior, los más curtidos toman un chupito de white spirit, o disolvente. El caos de letras, que están en el interior del cuadrado funcionan como metáfora del misterio que entraña la fe. Ya que este cuadro lo definía Màlevich como la representación moderna de Dios. Como los iconos rusos.



De este mismo periodo, procede también este boceto perteneciente a la obra titulada "Temptation". La obra es óleo sobre lienzo crudo y cubierto de un segundo lienzo con una cremallera, de forma que el público podía interactuar con la obra. Es lo que Margarita Aizpuru definiría como una *obra performática*. El primer lienzo tenía una preparación de cola mate, que permitía pintar con óleo, sin dejar cerco de aceite. de forma que la impresión de las letras es de apariencia mecánica y limpia. Aunque está realizada a la forma tradicional.

La obra final, que es un óleo sobre lienzo de 150 x 150 cm. Con la técnica más tradicional pero con una idea que produce un resultado muy diferente. La idea es lo primordial. Y es lo suficientemente potente y explícita.

En la fotografía (p. 162) de la exposición individual en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ART-Miami 2003, se pueden ver las obras antes mencionadas: "Window II" y Temptation. También



está presente la pieza central del Proyecto Sísifo (aluminio), el vídeo de la acción (en *loop*). También las obras (de 2002) que veremos a continuación: "Brainstorming" y "Cruz". Pero antes vamos a volver a este periodo en Alemania.

La acción-edición "Agnus Dei" la ideé para la exposición colectiva a la que me habían invitado los artistas de la ciudad a mi llegada. La exposición se titulaba "Horizont". La idea era utilizar obras que primara la línea horizontal. Pero no quería limitarme a una simple resolución compositiva. Con el hierro procedente de la acción de arte comestible y una piel de cordero (50 x 20 cm), realicé la acción. con una pequeña edición de 7 ejemplares. Una pequeña "fragua" donde calentar el hierro al rojo. Y en la inauguración, realicé la propia acción de quemar, con el consiguiente y profundo olor a pelo y piel quemadas que creaba una sensación profunda y extraña. Con el primero, situado en el soporte previamente preparado, lo coloqué en su lugar dentro de la exposición. El olor impregnó la estancia durante toda el mes que duró la exposición. Acción que repetí posteriormente en Sevilla en "Hierros en la Herrería", en la desaparecida sala Herrería.



En ese mismo periodo realicé una instalación que estuvo también presente en la exposición final, titulada "Silencios". Estaba presente en una Feria de Arte paralela a Basell, que se componía de proyectos. La "Frei Whalen" en la Kunsthalle de Badem-Badem. Iba con dos proyectos más: uno junto a Dieter Zurnieden y Fritz Eicher (con la instalación "Nomadem Museum"), y también presentaba otros dos a título personal: "El Proyecto Sísifo" y la instalación "Silencios". Como se puede observar en el boceto, consistía en un gran círculo (2 m/diámetro) compuesto por bolas de papel arrugado y en el centro un círculo formado por letras de madera. Dentro, y situado de manera no visible, un sistema de sonido en continuo, donde se podía escuchar el sonido de la acción de arrugar el papel y silencios. El sonido finalizaba con el latido de mi corazón. Con esta obra quería expresar, aunque tiene múltiples posibles lecturas, el arrepentimiento al escribir. Cuando uno intenta escribir una carta o poema de amor, pero no logra hacerlo. Bien por no estar sa-



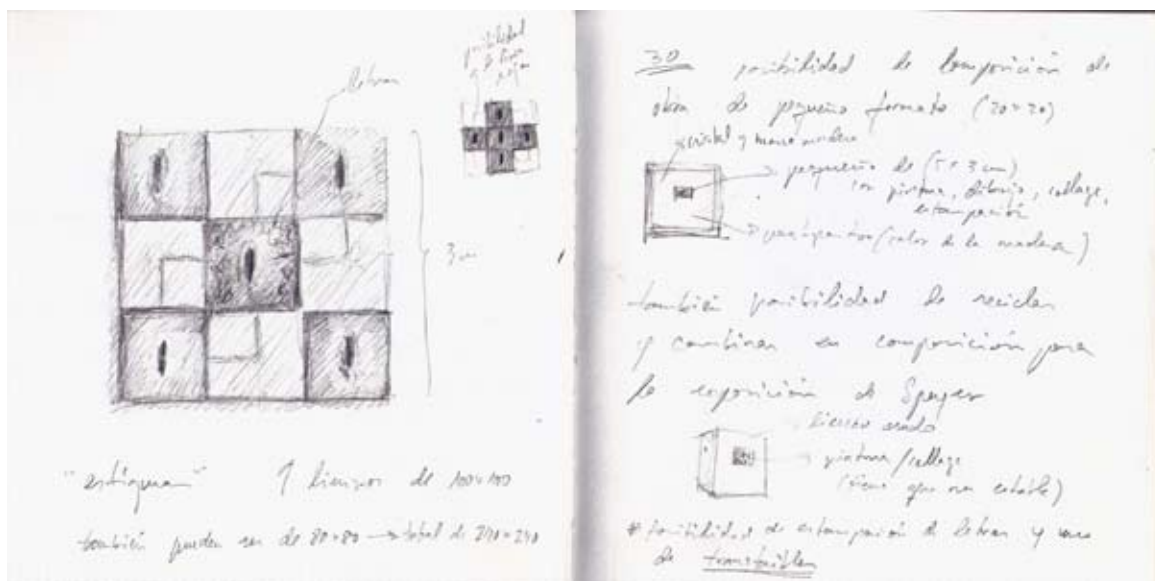
tisfecho con lo escrito, o bien por miedo a la respuesta... Quería centrarme en ese hecho, en el arrepentimiento, en la duda y formar con ese sentimiento un objeto con cuerpo visible. El resultado sorprendía a todos, ya que nadie esperaba el sonido, y al principio el público no sabía si había pisado un papel, o si alguien estaba arrugando y lanzando las bolas de papel. Era una pieza realizada con unos mínimos medios, pero de un resultado sorprendente. Las letras las había recortado en DM, un material muy cómodo y sólido, y teñidas de negro, como la letra impresa. El sonido lo había grabado con el ordenador, y un micro, de la forma más sencilla, como archivo wav, que después gravé en un CD de audio, para reproducirlo mediante un lector de CD conectado mediante baterías a dos pequeños altavoces ocultos

De ese periodo son también las obras "Stigmas" y los veinte pequeños formatos titulados "Windows", que también formaban parte de la exposición final "Tránsitos" en la Künstlerhaus de Speyer. Toda la exposición giraba alrededor del concepto de lo místico y de la clausura como herramienta de introspección y autoreflexión, que yo mismo estaba viviendo durante mi estancia. Para ello, utilicé también fragmentos de poemas de los poetas místicos españoles por excelencia: Santa Teresa y San Juan de la Cruz.



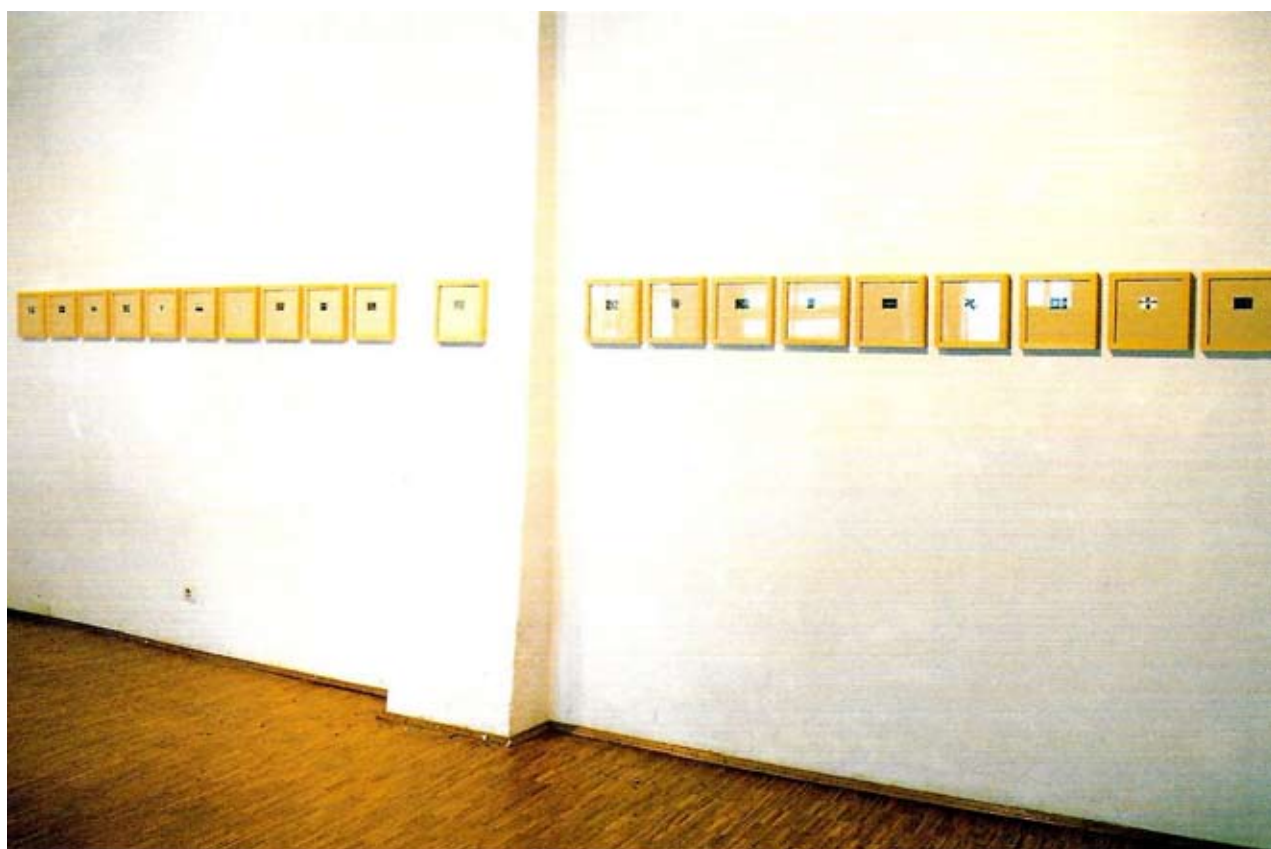
Silences. Installation. Paper, wood & interior digital sound. 200 cm diameter. 2001.

Estas obras estaban también inspiradas en las pequeñas ventanas de los conventos de clausura sevillanos. Con el curioso añadido de los pinchos de las rejas, situados hacia fuera, con el fin de proteger a las novicias de todo posible intento de acercamiento con hombres desde el exterior. Este elemento es la clave, junto a la obra de Malevich, de toda esta serie de obras, realizadas en el 2001 en Speyer. En los bocetos se puede observar el estudio previo de la obra "Stigmas" (Acrílico y óleo sobre lienzo de 300 x 300 cm) que hemos visto en una fotografía anterior (p. 155). Los "estigmas" estaban realizados mediante pintura muy espesa, de manera que dejaba un relieve abierto y una hendidura a modo de herida en el lienzo.

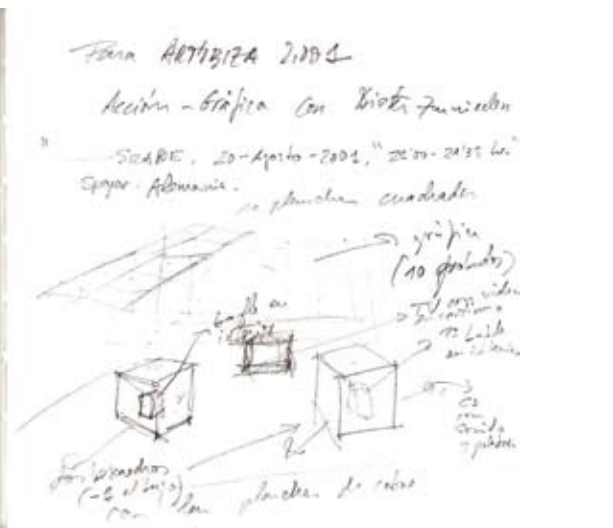


Este conjunto se completaba con veinte piezas de pequeño formato tituladas "Windows" (22 x 22 cm. realizadas con técnica mixta y letras transferibles sobre papel.

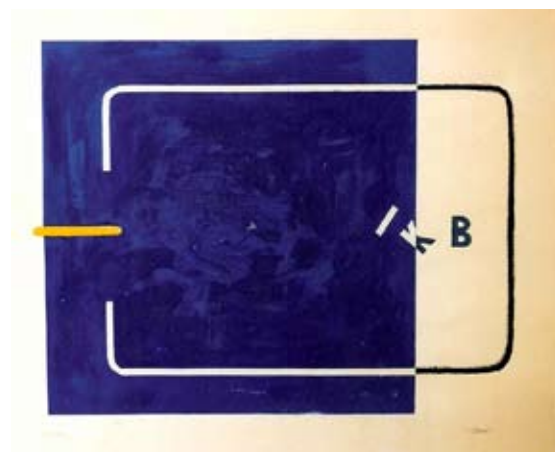
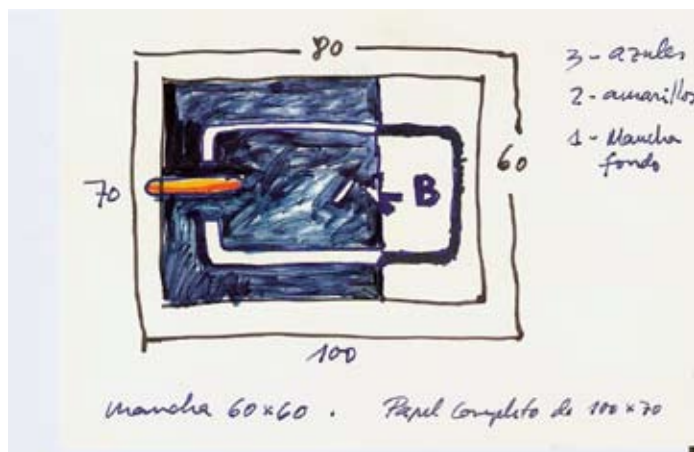
De este mismo tiempo (2001, Speyer), son estos bocetos y la obra que es una acción-edición-instalación realizada junto a Dieter Zurnieden. Mi galerista de aquel momento (Rosa Hispán) y directora de la Feria Art-Ibiza, me propuso participar de nuevo con alguna pieza. Pensé entonces en esta obra y en la colaboración para su ejecución con Dieter. Consistía en un gran formato realizado al aguafuerte (grabado), y compuesto de diferentes planchas. La



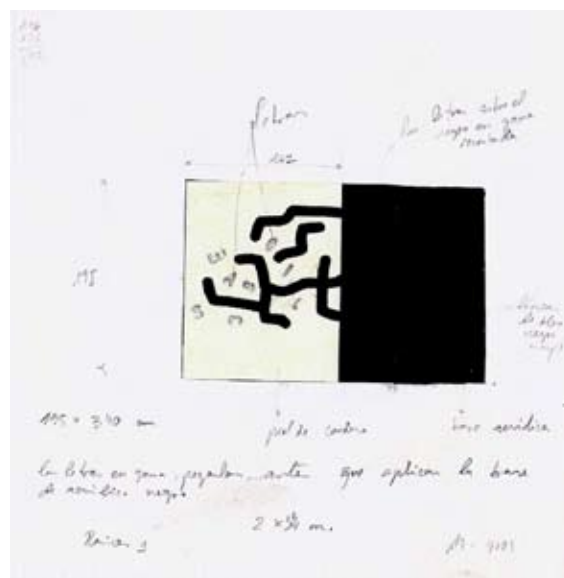
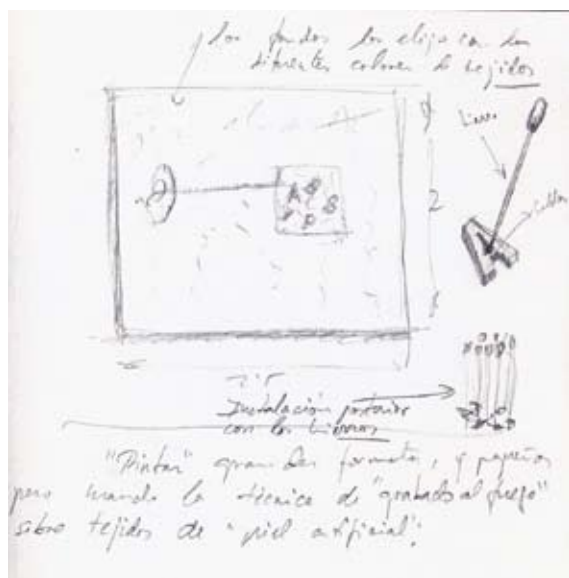
Realizamos una corta edición de 3 ejemplares. Y esta pieza tiene la posibilidad de variarse, como los “poemas efímeros”, y jugar con su instalación y composición. Como hicimos en la exposición en el Kunstlerbund de Neustadt, en Villa Böhm.



De este periodo, en Speyer, es también el boceto y original de esta obra, titulada "La Entrada en el templo". Mixta sobre lienzo (195 x 162 cm.). Era un homenaje a Yves Klein. Representaba la hipotética entrada a un templo clásico, mediante el plano de la planta de un supuesto templo, lleno de un intenso azul, como Klein. Por ello las siglas que Klein utilizaba como color apropiado y personalizado: el I.K.B (International Klein Blue). Una metáfora muy sencilla. De esta obra también realicé una edición en serigrafía, con tres grabados más, pero cuyo título de la colección fue dado por esta obra.



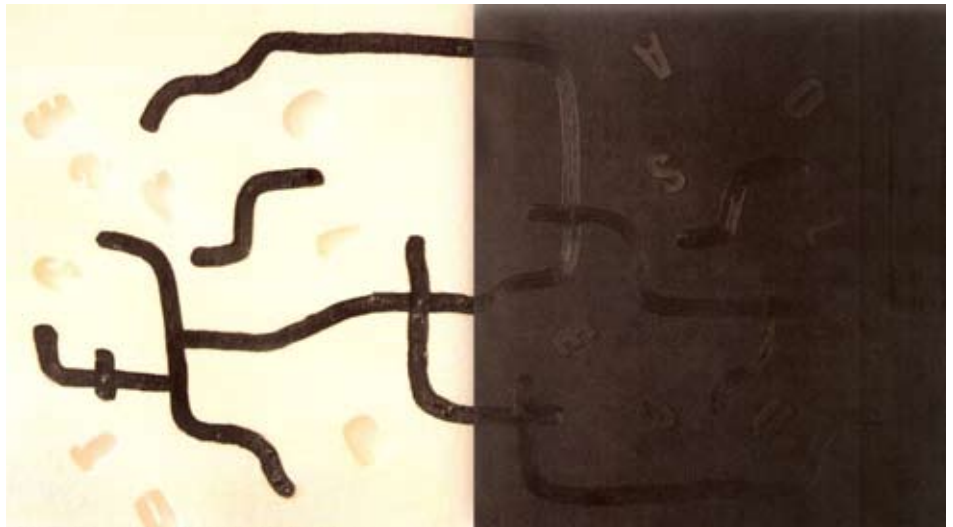
Del final de este periodo en Alemania (boceto de la izquierda) y regreso a España (boceto de la derecha, de diciembre de 2001), son una serie de obras realizada con esta técnica. Yo la llamé: "Piro-troquelado". Mediante unos hierros con letras en de acero en su extremo,



y calentándolos casi al rojo, incidía sobre pieles sintéticas (imitación) de cordero. La sustancia sintética se quemaba y desaparecía, quedando perfectos troquelados de letras en su superficie. De esta manera elaboré una serie de obras en 2002. Jugando con la monocromía, y añadiendo pequeñas formas negras, que eran un homenaje a Chillida. El boceto de la derecha, corresponde a la siguiente obra de gran formato (324 x 195 cm.) realizada con esta técnica y acrílico óleo y letras de caucho sobre lienzo.

De esa misma fecha (diciembre 2001) procede este boceto, realizado por ordenador, que será la obra titulada "Brainstorming" (año 2002), caja de luz de 125 x 125 cm, que se puede ver en una fotografía¹⁵⁸ anterior. Esta obra, es una segunda versión de la obra "Window II", pero realizada en una técnica totalmente industrial. La luz procedente de la pieza, acentúa la sensación "mística" de la idea original.

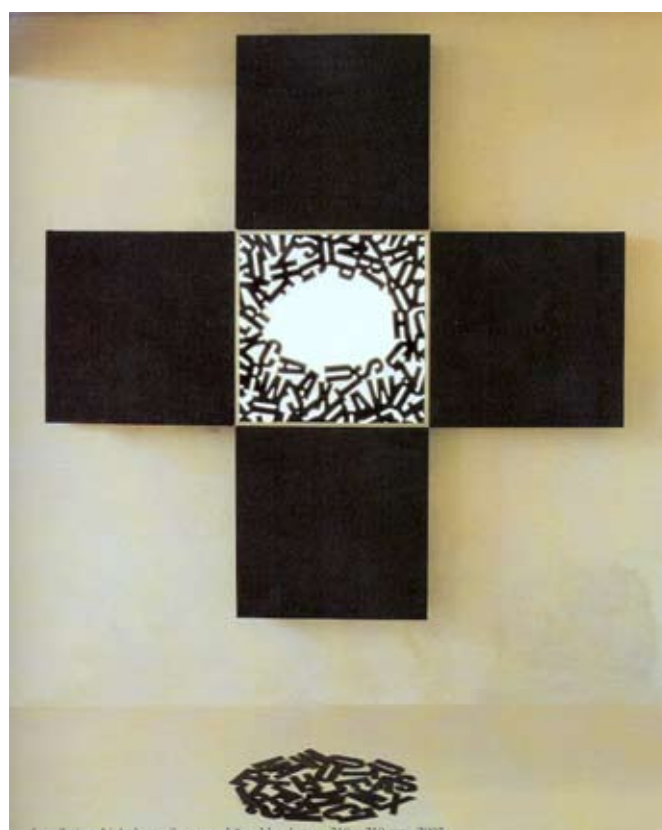
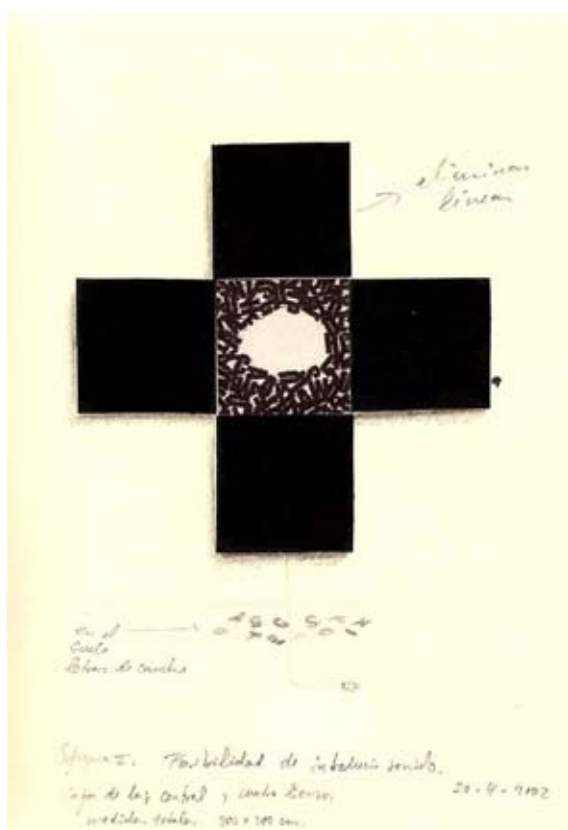
De ese periodo es también el boceto y la obra final titulada "Red". Caja de luz de 100 x 80 cm. Quería representar la maraña de textos, con un medio utilizado normalmente en el ámbito publicitario. Por ello también la maraña de letras, símbolo de la confusión, del exceso de información y de mensajes que inunda nuestra vida. El rojo, símbolo de la sangre, de nuestro fluido, como nuestra circulación. Finalmente decidí situarla de forma vertical en la exposición en Neustadt (Alemania). Ya que la sensación que crean las formas lineales es de una raíz o un rizoma. En esta obra se puede variar la posición de la pieza, no afecta a la obra, o en mi opinión funciona indistintamente.



158. Art-Miami 2003, Individual con la Galería Isabel Ignacio. Pág



"Red Window" Caja de luz 70 x 70 cm.
o 100 x 75



Boceto de la obra titulada "Cruz", de abril de 2002. En esta etapa trabajaba mucho los bocetos con el ordenador, ya que la fidelidad y rapidez de reproducir ideas y sus posibles cambios, agilizaba mucho el proceso de creación. En este boceto la pieza central está impresa en el ordenador y los cuadrados recortados en cartulina negra. La obra estaba basada en el cuadro "Stigmas", pero realizado en caja de luz (la pieza central), cuatro cuadrados negros (óleo sobre lienzo) y en el suelo, una pequeña instalación con letras de caucho. El

original (210 x 210 x 20 cm) es una reproducción exacta del boceto: compuesto de caja de luz central (70 x 70 x 20 cm) y cuatro piezas del mismo tamaño (óleo sobre lienzo) y letras de caucho (suelo). Es una obra puramente mística en la que intento representar mi idea de Dios. Dios es la luz, y crea claridad en la confusión. La fe libera nuestra alma de la prisión del escepticismo, de la limitación que nos impone la necesidad de tener que explicar todos los fenómenos de manera racional. Pero hay fenómenos paranormales, fenómenos donde interviene la fe, y que no podemos explicar, ni tenemos por qué. Hay muchos fenómenos, como es el propio arte, que debemos sentir, y no siempre podremos explicar de manera racional. esta es una obra que podría estar presente en cualquier iglesia moderna.

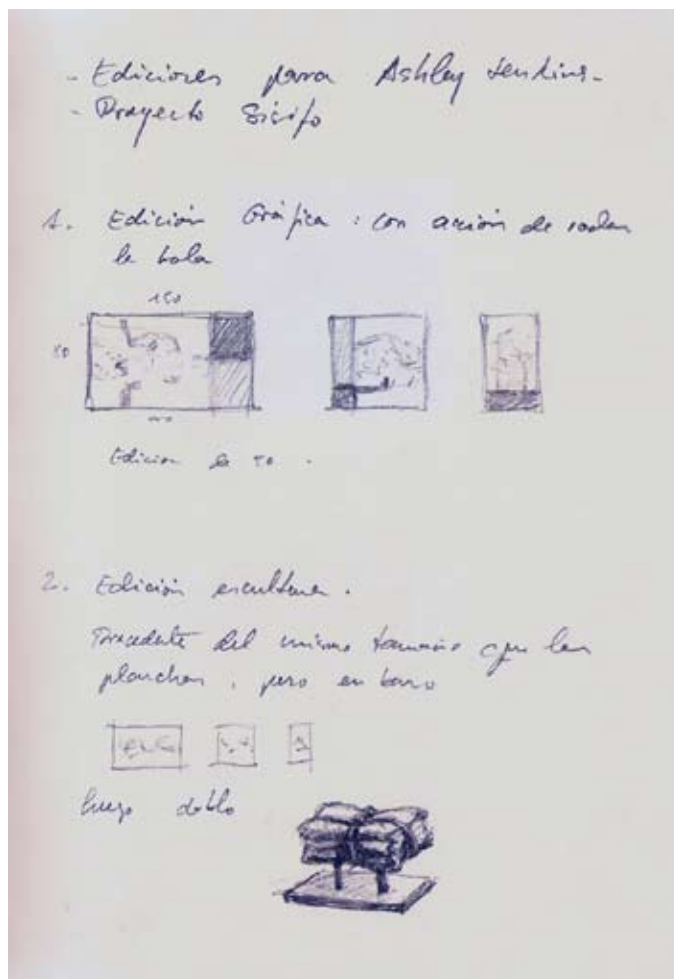
Este es un ejemplo claro de que, en muchos casos, lo fundamental en la obra es generar una buena idea. Y esa idea, está en el boceto inicial. Es decir, es clave en la obra. El boceto es la obra. Y este método nos lleva a una agilidad y limpieza en la ejecución.

De este mismo año 2002, es este boceto y los originales resultantes. Se trata de un documento del Proyecto Sísifo. Pero es un documento, dentro del proyecto, que se convertía en obra: una edición de obra gráfica y otra escultórica.

La edición gráfica constaba de tres piezas: gold, silver y bronze (oro, plata y bronce). Quería representar, con cierta ironía, los tres metales utilizados como premios en la mayoría de las competiciones. Era el "regalo" de Sísifo, la "zanahoria" que nos ponen como premio para luchar por llegar a la cima. También los metales preciosos, que son la referencia del valor de cambio, del dinero. También cierto sarcasmo, ya que esta edición estaba producida por mis art-dealers británicos, que se centraban en la inversión en arte. La edición consistió en impresión que dejaba sobre una plancha de DM, con una pasta de colagrafia (pasta de carroceros) con la acción de Sísifo, rodando la bola sobre su superficie. Además situaba las piezas con otras piezas rectangulares de composición en negro y en el metal correspondiente. Junto a ello, unas líneas simples de composición en negro.

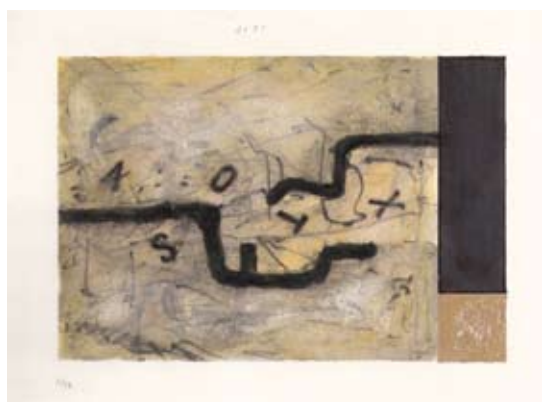
Bocetos de la edición gráfica. Estaba pensada para ser realizada con la técnica de la colagrafia. Finalmente realicé las planchas en mi estudio y la estampación en el Taller Scalpo de Grabado, dirigido por Jesús Tejedor.

Como podemos observar, de nuevo el resultado final es sorprendentemente similar a los bocetos. la única diferencia es que simplifiqué el resultado, ya que las marcas de las letras no se marcan en negro, sino simplemente dejan su huella en el material, y queda su relieve, a modo de gofrado en la obra final.



La edición consta de una edición de 75 ejemplares por grabado. "Gold" (90 x 135 cm.), "Silver" (90 x 90 cm.) y "Bronze" (90 x 45 cm.).

En la edición escultórica, el hilo argumental es el mismo que en la de gráfica: tres unida-



des en la edición: "Gold", "Silver" y "Bronze". Realizadas en bronce (gold y bronze) y en aluminio (silver).

La obra se generó con la acción: rodando la bola de Sísifo sobre una plancha de barro, que posteriormente doblé y até con una cuerda. De manera que había recogido el documento de *sus pasos, sus huellas* como una reliquia.

La edición fue de 50 ejemplares por metal, realizados finalmente en la fundición Fademesa de Madrid. En el boceto, podemos ver perfectamente la obra final.



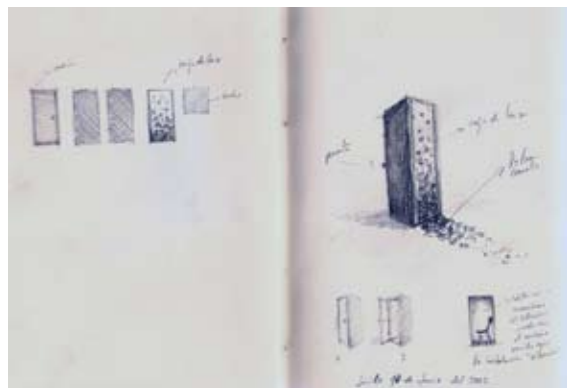
Bocetos de la obra "Tears of Light" (2002), realizada en columna de luz (hierro, tubos fluorescentes interiores y metacrilato, 200 x 70 x 40 cm) y poema deconstruido.

Tears of Light (Lágrimas de Luz)

No sé qué decirte
ni cómo contemplarme,
en la más absoluta
decadencia.
No encuentro las palabras
que definan
el sórdido dolor
que trae tu ausencia.
Me derramo sin más.



Este poema, escrito en el mismo año, es la base para la construcción de esta obra. Y con él, con sus letras elaboré la pieza, mediante la impresión del poema en vinilo negro mate autoadhesivo. Esta ha sido otras de las claves en mi trabajo. Encontrar una vía y una técnica que permita expresar lo que deseas y en el medio más preciso. En mi caso, mi interés era fundir la poesía con la plástica. En este caso, un poema como base, que se funde en una instalación y viceversa. El poema se extendía por el suelo, formando una

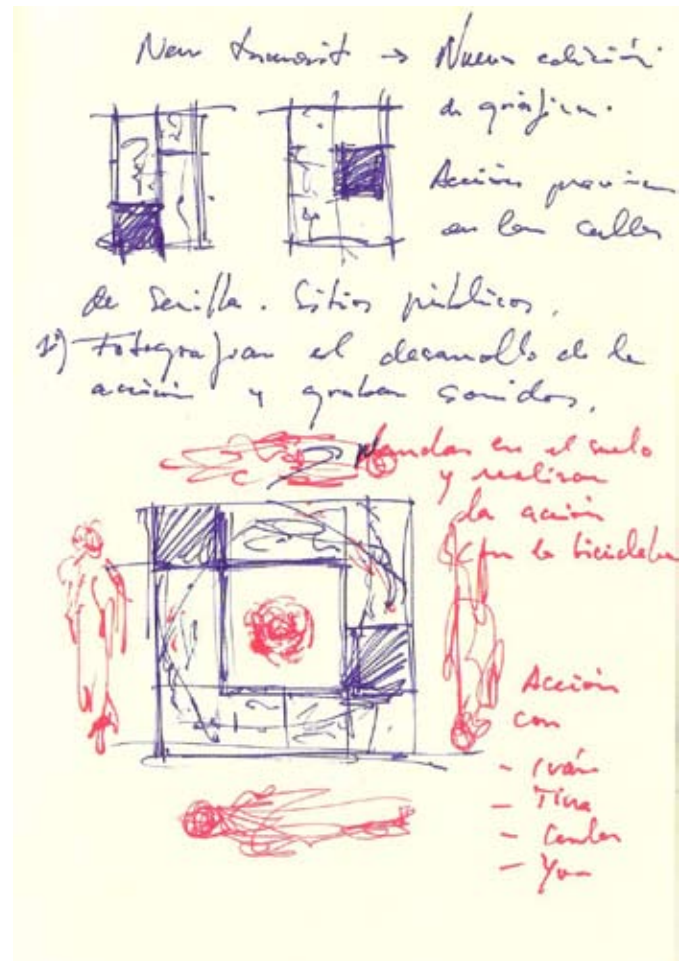


especie de líquido derramando, como lágrimas. En realidad un poema de amor, o desamor, escrito por la ruptura y la separación de la que había sido mi pareja, con la que conviví durante cuatro años. Lisa Green. Esta obra representa ese dolor.

El poema no estaba presente en la obra. funcionaba como un mensaje secreto dentro de la obra. Hasta el año 2005 que publiqué el libro de poemas "La Frágil Solidez", presentado en la Galería Milagros Delicado, como si fuese el catálogo de la exposición. en este libro referencí por primera vez los poemas respecto a algunas obras. Fue un intento de aclarar, o acercar las obras al público. Nunca he sabido realmente si eso sirvió de algo.

Esta obra tiene cierta relación con "Ánima Cíclica". Pero vista de otra manera, y con otras sensaciones.

En el año 2003, decidí realizar una nueva versión de la obra "Transit". Aquí podemos observar los primeros bocetos de la edición "New Transit". Esta pieza la ideé para ser realizada en Sevilla. La idea era, en principio, similar a la realizada en Alemania, pero con la variante de crear una mitad real y la otra mitad representada. "New Transit", es una obra performática. En apariencia y resultado como una obra gráfica convencional, pero que incluye el sonido en *loop* digital, procedente de la grabación realizada en directo durante la propia acción. La acción (Sevilla 2003) consistió en dejar sobre el suelo diferentes planchas de cobre preparadas para registrar todas las huellas del paso de las personas, animales, carros, etc, que iban paseando por el mercado de la calle Feria de Sevilla. Era congelar un momento, tanto en imagen (de su huella) como del sonido de ese ambiente en esos instantes. Labor de representación que tradicionalmente a hecho el arte costumbrista tan arraigado en el sur de España. Pero desde un prisma totalmente diferente. De la misma forma, pero esta vez con un grupo de amigos artistas realizamos la reproducción de la acción en el estudio. De esa manera tenemos juntas y disueltas en la misma obra la representación de la realidad la representación de dicha representación.



Introducir dos cajas de luz y en su interior el sonido.

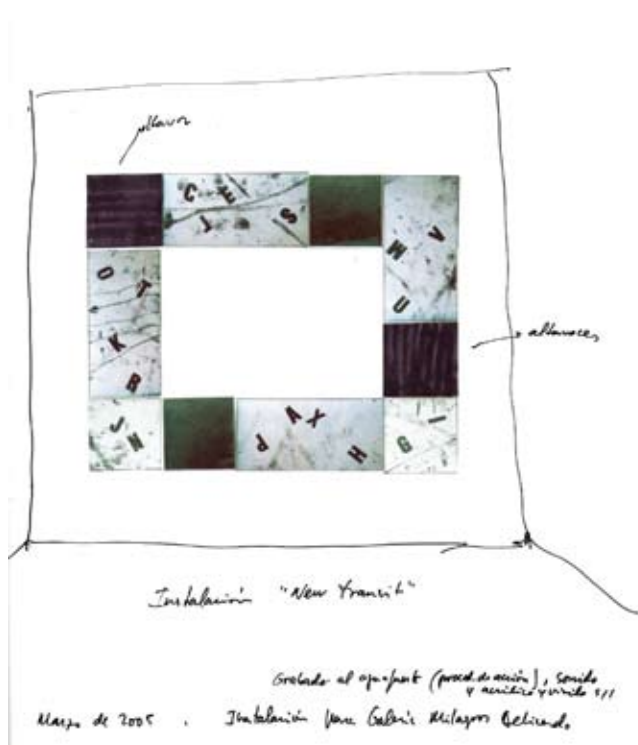


Posibilidad de "New transit" con dos cajas de luz + equipo de sonido en continuo (caja negra analógica).

Tamaño: 300 x 150 cm. x 25 (anchura caja)

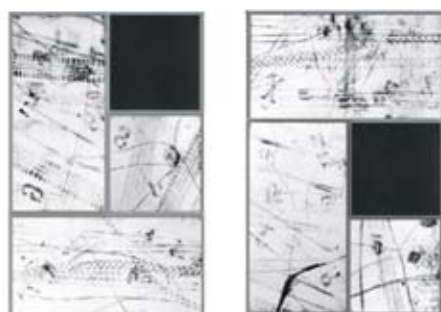
Bocetos realizados en 2005 para la instalación de la obra en la Galería Milagros Delicado. En esta exposición fue donde por primera vez expuse esta obra completa. No sólo la edición gráfica, sino también las dos cajas para el sonido en *loop*.

Como podemos observar, se repite el método de trabajo: ordenador, collage y dibujo.



Antes de realizar la edición de gráfica, planteé todas las posibilidades, mediante bocetos digitales, donde podía estudiar (utilizando el programa de diseño Corel Draw) las distintas combinaciones, de una manera muy fiel. Para ello utilicé fragmentos de la anterior edición ("Transit"), y los utilicé como unidades de combinación, ya que sabía que el resultado sería parecido. La diferencia gráfica y técnica residía en que en esta nueva edición las letras estaban presentes de una forma rotunda. Se iban a entintar con rodillos como elementos independientes. Para ello se utilizaron letras de cartón compacto, recortadas, entintadas y estampadas sobre la estampación de la huella realizada sobre plancha de cobre y con la misma técnica del azúcar sobre barniz blando.

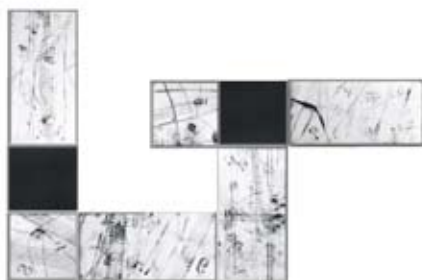
Bocetos con las distintas combinaciones para la edición "New Transit". Variaciones de posición y también estudio de tonalidad del papel, y su influencia en el resultado.



NEW TRANSIT COLLECTION
Medidas 150 x 100 (cada una)
Edición de 75 + 7 PA + 2 HC



Combinación con las dos obras: 212 x 212 cm



Combinación con las dos obras: 310 x 212 x 100 cm

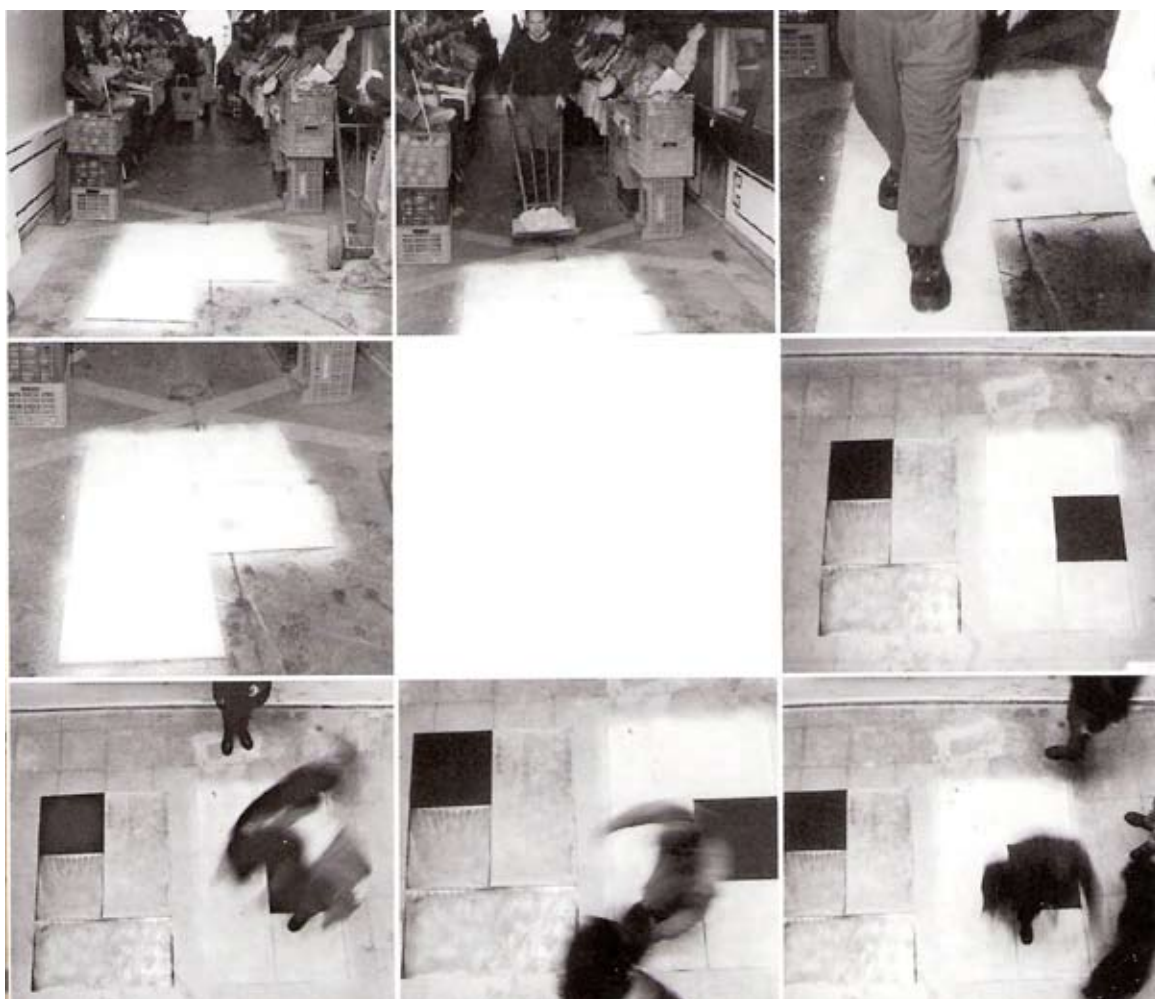


ATENCIÓN: Antonio: esta es la aproximación con el papel crema
Combinación con las dos obras: 312 x 212 cm



Combinación con las dos obras: 310 x 100 cm

Fotografías de la acción (abajo). Planchas situadas en el mercado de la Calle Feria. Y segunda fase: planchas situadas en mi estudio, donde reproducimos los acontecimientos del mercado. Grabé el sonido ambiente en el mercado, durante el tiempo que estuvieron las planchas en el suelo y se desarrolló el proceso. Dicho sonido estaba posteriormente dentro de la obra y en *loop*.



Instalación final en la exposición individual en la Galería Milagros Delicado en el año 2005. Obra final (en esta posición) de 250 x 200 x 13 cm. La edición de la obra gráfica era de una tirada de 75 ejemplares + 7 P.A. La edición fue vendida en U.K.

La instalación final está realizada con una de las P.A., a la que añadí las cajas de sonido con equipo interno y altavoces.



rolo de lioso

2 m

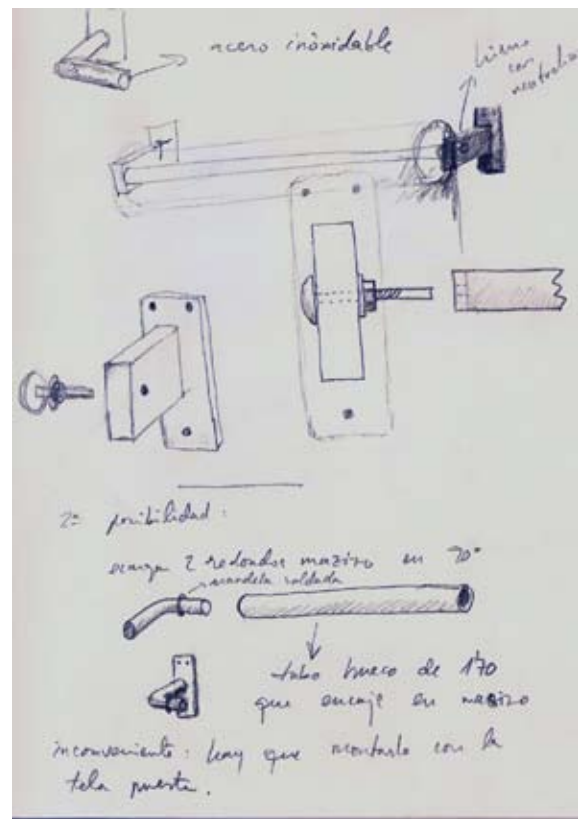
Litos aglomerada

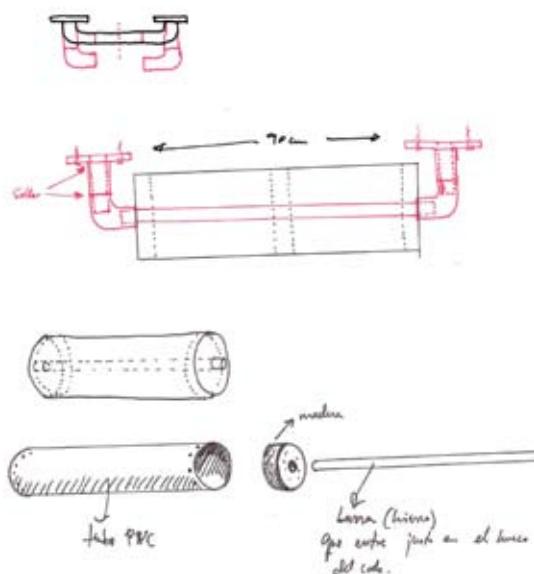
a la parte inferior

y progresivamente desapareciendo a la parte superior.

"lioso" o "fuchin"

Julio 2002





Próximas exposiciones (con catálogo).

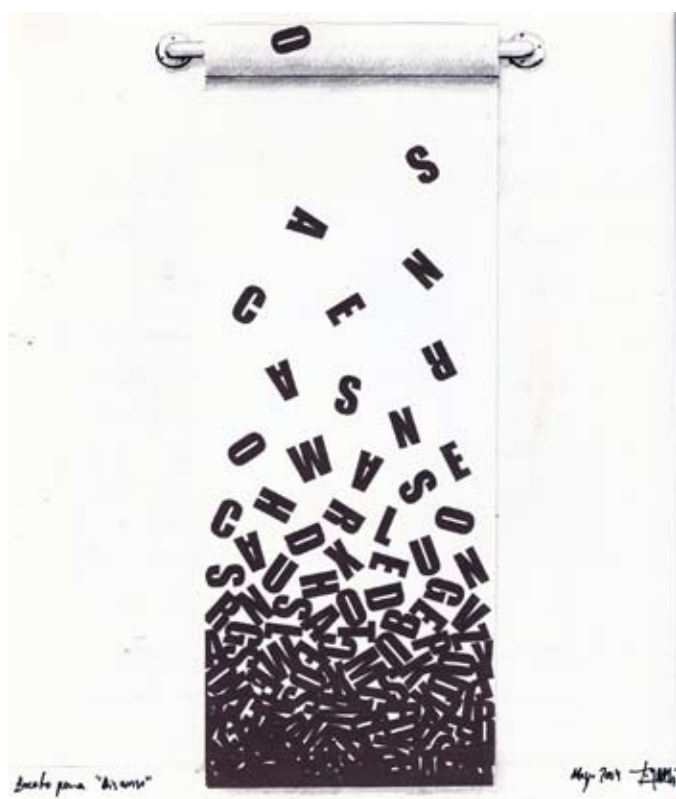
- ① A.P.A. Puerto. Exposición de Pintura. 10/10/2002 x 10/10/2002. Puede ser P.P.P. (Piece of Scraps Plus Prophecy). Pinta y texta como impresión procedente de la acción. S.P.P.
- ② 20 años de Anima. Sala Santa Inés. 10/10/2002 x 10/10/2002. # obra "Anima Dei" → con fotografía de la acción.

El poema está presente en el libro "La Frágil Solidez".

Poema "El Discurso"

Si el asesino canta amor,
el dictador libertad,
el invasor habla de paz
y el codicioso de solidaridad...
Es el poder que intenta camuflarse,
como un cáncer,
metastaseándose sistemático y global.
Que las palabras nos sigan dando luz
Y no tinieblas.

Como se puede leer en el poema, la obra es una denuncia a la manipulación de las palabras por el poder. Una denuncia a la perversión de los significados para manipular la verdad y la información, y poder confundir a los ciudadanos. por ello, la obra, y su idea de estar enrollada, o de rollo, tiene múltiples lecturas. También la lectura dentro del propio mercado de arte. Con mucha ironía. Que ya había utilizado años antes José María Larrondo en una obra de lienzo *metreado*. Una pequeña polémica surgida de una conversación con la galerista que tenía entonces (Milagros Delicado), acerca del valor y precio de mi obra, y la diferencia del valor que ella afirmaba que le daba el mercado si era *pintada a mano* o si era una *impresión digital*. Para mí tenía el mismo valor. Es decir, el valor de la obra no radica en su "manualidad" o "índice de artesanía" que



posea. Y estar siempre en ese límite, o romper los moldes impuestos, me interesa. Ello me decidió a realizarla “a mano”, resultando, según su teoría un tremendo valor añadido, ya que se trata de *diez metros de lienzo pintado a mano*. El resultado pretende poner este hecho en evidencia.

Al mismo tiempo, está ideada para que el público, potencialmente pueda intervenir en la obra. Tiene esa curiosidad de lo oculto.



De este periodo (2003-04) son también una serie de esculturas, realizadas en acero cortén y procedentes de poemas deconstruidos, como ya había elaborado con obras como “*Anima Cíclica*”. Son las obras “The Tower”, “Coraza” y “Languidecer de Eco”. Las tres proceden de un mismo poema titulado “*Entimismado (ombligatoriamente)*”.

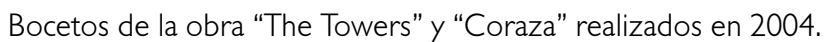
Entimismado (ombligatoriamente)

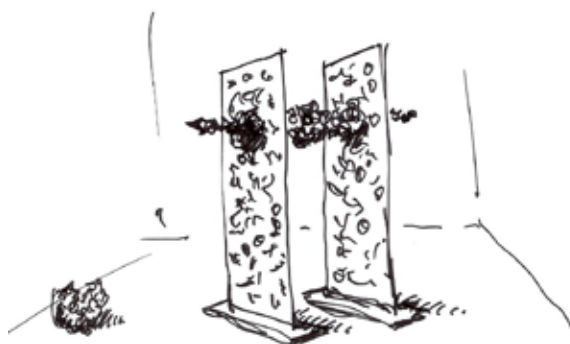
Quiero matar neuronas
de mi ajado cerebro.
Quiero despertar el fuego
que abrasa mis bronquiolos,
dulcificar mi esófago
con saliva ignorada
y escuchar mis palpitaciones
con un latir eléctrico.

Matar, matar neuronas
de un cerebro excesivo
preocupado por las grandiosas cosas.
Que mi bulbo raquídeo
limite sus funciones
a mirarte tu ombligo.

Deseo morirme
en la más absoluta ignorancia,
absorto en tu ombligo redondo
fundido con el mío.

El poema, como ya comenté anteriormente, funciona como el boceto de la obra, y como una primera lectura que está normalmente oculta y desintegrada en la propia obra, de manera que me permite conformar distintas nuevas lecturas, que se van enriqueciendo en bucle. Normalmente se basan en experiencias personales y son muy autobiográficas. Pero este hecho, normalmente suele quedar oculto, en una lectura interior muy íntima, a la que normalmente el espectador de la obra no tiene acceso.





En los tres dibujos, podemos ver el desarrollo de la idea. Una vez decidida la opción definitiva (la tercera), inicio la definición de las planchas y los cortes del acero, mediante el ordenador. Utilicé el programa que uso habitualmente: corel draw. Mediante este software, y utilizando (deconstruyendo) la primera parte del poema, elaboré el diseño definitivo de corte. Son las dos formas que podemos ver en la página anterior. En la imagen se puede ver el resultado de los huecos realizados en la plancha y que formará parte fundamental de esta obra. Esta imagen, será el archivo que seguirá con total exactitud la máquina de oxicorte que irá horadando el metal. Es decir, la definición de lo que trabajamos en el ordenador, es reproducido con total precisión. Sólo tenemos que definir con claridad la escala o medidas definitiva y elegir el material adecuado: en este caso plancha de acero cortén de dos centímetros de grosor. Las planchas son de 200 x 70 cm. por 2 de ancho. Se trata de un trabajo que hay que dejar definido con un rigor científico. Utilicé acero cortén, ya que me interesaba la posibilidad de que las esculturas pudiesen estar también en un espacio exterior. Y, como es habitual en mi método de trabajo, planifiqué todo el corte, de forma que aprovecharse todo el resultado para las futuras esculturas: tanto el positivo como el negativo.

La escultura "The Towers", está inspirada directamente en los acontecimientos acontecidos en New York, el 11 de septiembre de 2001. Las planchas representan los dos edificios. El poema era de amor y pasión, pero utilizado en un momento en que la relación se había hundido y desaparecido. Funcionaba como metáfora de lo acontecido. Y la torre, como metáfora de nosotros mismos, de nuestro cuerpo como edificio, como torre. Quería representar la fragilidad de todo lo que pensamos que aporta solidez en nuestras vidas. Y como esas bases que nos sustentan y dan sentido a nuestra existencia, se pueden desplomar en ocasiones con tanta fragilidad y facilidad. Lo acontecido el 11 S, como metáfora también de nuestros afectos y del amor.

De esta misma obra e idea, pero con nuevos poemas, desarrollé una nueva serie con posterioridad (2006-2007) bajo el título de "Towers".

Con ambas planchas realicé los dos laterales de la escultura "The Towers", y con parte de las letras resultantes realicé la unión orgánica en interior de esta escultura. Con el resto de las

letras realicé las obras “Coraza” y “Languidecer de Eco”. Por ello, a pesar de ser obras independientes, existe también una unión *argumental* y complementaria en las tres esculturas.



Obra final “The Towers”. Acero cortén. 200 cm. de altura. Colección de Pierre Schroeder (Suiza).



Boceto de obra titulada “Coraza”, realizada con letras procedentes del mismo poema deconstruido. Tengo un cuadro anterior del mismo título. La idea era un corazón que se originaba mediante un poema de amor. Se convertía en una forma orgánica, pero vacía. Como una “coraza”. Un juego de palabras y símbolos. La coraza como defensa, como la autoprotección que nos blindamos de los males o amenazas exteriores. A su vez, con las letras compongo nuevas frases, nuevos sentidos o textos, mediante las nuevas

posibles combinaciones de sus elementos. Al mismo tiempo que coraza, es también *prisión*.

En un principio le coloqué espinas, o púas que realicé con hierros muy afilados, con una gran amenaza y peligro real incluso. Pero finalmente, decidí eliminarlos, ya que cerraba la obra, era muy anecdótico, y prefería abrirlo a una posible esperanza, a no impedir el posible encuentro o abrazo. Fue una *performance* íntima. El acto de cortar las espinas del corazón, fue un acto que iba más allá del hecho físico.



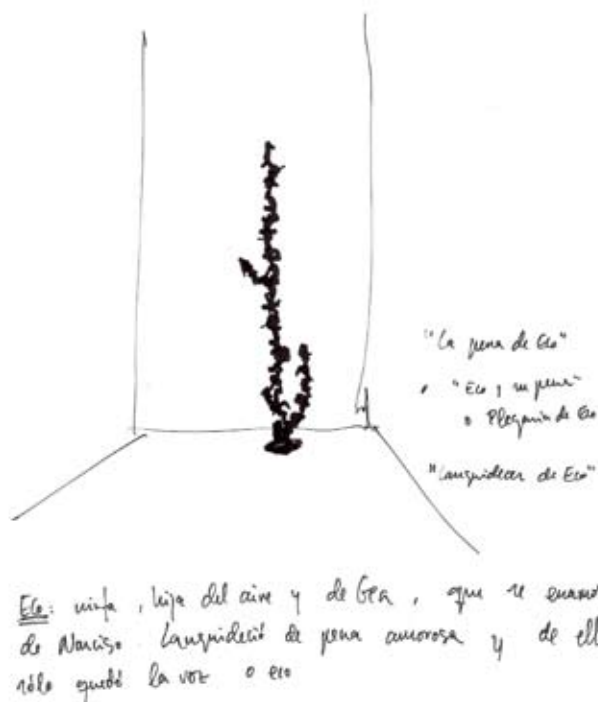
Para elaborar esta pieza realicé la forma de un corazón con alambre grueso y malla metálica rellena de papel arrugado. Después le coloqué una capa de vendas de escayola, de las que se usan para enyesados de traumatología y que se venden en las farmacias. Una vez dura y con el grosor suficiente, procedí a la soldadura de las letras, una a una, sobre esta superficie que funcionaba como *alma* de la escultura. Cuando estaba cerca del cierre total de la pieza, procedí a romper la escayola y su tela, sacando todo el relleno y alambre al exterior. Con este método, se puede elaborar cualquier forma con piezas de hierro en esculturas con técnicas de aportación en metal. La escultura final posee unas dimensiones de 70 x 60 x 40 cm.

La tercera de las esculturas de este conjunto, y realizada también en el año 2004, de 2 m. de altura, procede también del mismo texto. Pero su origen es anterior. Podemos comprobar el primer boceto realizado de esta obra que data del año 2000, pero que no realicé hasta cuatro años después. El segundo boceto data de marzo de 2004. Pero la forma sigue siendo prácticamente idéntica a la primera idea.



Quería crear una forma vertical y orgánica, como si fuese un elemento vegetal vivo, construido en base a la deconstrucción de un poema. Es decir, como ya comentamos anteriormente: un *objeto-poema*.

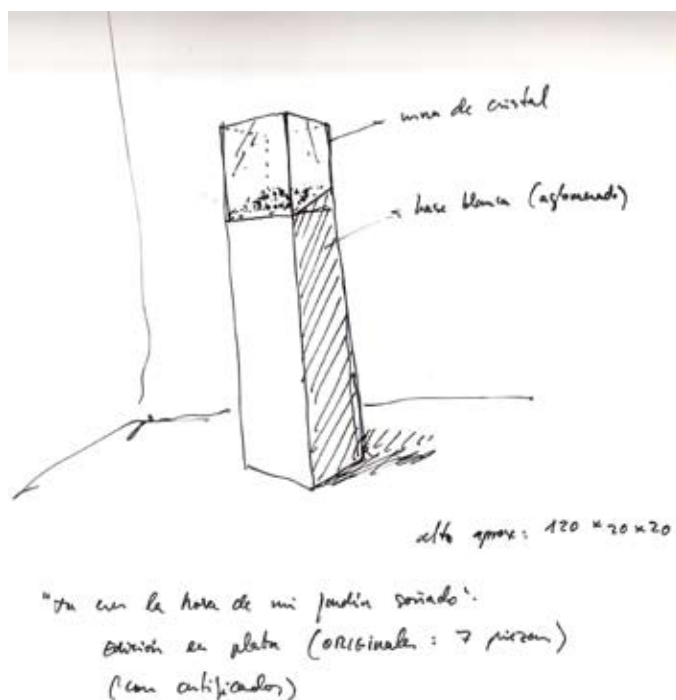
En el tercer boceto hay una variación hacia un elemento más vegetal, con distintas ramas, y anotaciones que hacen referencia a la posible inclusión de espinas, que como ya he comentado anteriormente, descarté su uso en la obra anterior.



En este último boceto está el estudio de la obra definitiva y que es el modelo de la obra final. En las anotaciones, escribo el motivo que da título a esta obra: Eco. Procedente de la mitología griega, Eco era una ninfa griega hija del aire y de Gea, que se enamoró de Narciso. Languideció y murió de pena amorosa y de ella sólo quedó la voz o eco.

Este es el elemento argumental que utilizo en esta obra. Enlaza, con el poema que ya hemos comentado anteriormente. El Mito representa perfectamente la idea que yo quería expresar. Además, los elementos que conforman la escultura (sus letras) juegan argumentalmente con el propio título y con el propio Mito. Lo que todo el mundo conoce es el fenómeno que se produce, por ejemplo, en las montañas, con la repetición de los sonidos, que paulatinamente van desapareciendo. Además me parece una historia de una belleza verdadera. Se quedó impregnada en las rocas de las montañas. Siempre que percibo el fenómeno, no puedo evitar acordarme del Mito y de su historia de amor no correspondido.

La sensación plástica, a pesar de la solidez del material, es de una gran fragilidad e inestabilidad, que me interesaba como parte de la misma idea. La forma está perfectamente cohesionada con la idea.



Bocetos de la obra "Tu eres la rosa de mi jardín soñado", procedente del poema homónimo, realizado en 2004. Se trataba de la primera edición que realizaba como una joya o pequeña escultura para ser llevada. Se trataba del título del poema realizado en plata, con una edición de siete ejemplares, formando un collar (*la rosa de mi jardín soñado*) y dos pendientes (*tu / eres*).

Tu eres la rosa de mi jardín soñado

La más hermosa flor de mi jardín.
La más hermosa de mi jardín en flor.
La flor más hermosa del jardín mío.
Mi hermoso jardín de la más flor.

Mi jardín de su flor hermosa mas
más jardín de la flor que mío...
Ya todo mi jardín para tu hermosa flor.
Y sólo tu hermosa flor en mi jardín.

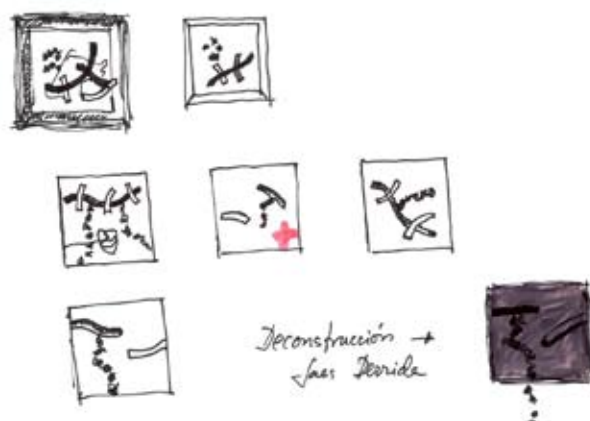
Sólo entonces seré yo jardinero,
limpiaré tus pétalos,
y reluciré estambres de fértil polen.
¡Felices, en nuestro jardín monoflorido!

Esta es una obra muy personal e íntima. Con una larga y extraña historia tras de ella. Era una obra que había elaborado para un acto muy especial que iba a compartir con la que era mi amor en aquellos momentos, y en el que íbamos a comunicar algo importante a la familia y amigos. Pero, desgraciadamente se rompió en crisol del taller de joyería (Salvador Muñoz) donde se estaba elaborando la joya, justo en la última parte de la joya. Al no encontrar repuesto no pudo estar la pieza a tiempo. Pero fue en ese momento, en ese acto, cuando la relación también se rompió. Algo totalmente inesperado para mi. Tardé mucho tiempo en volver a la *normalidad*.

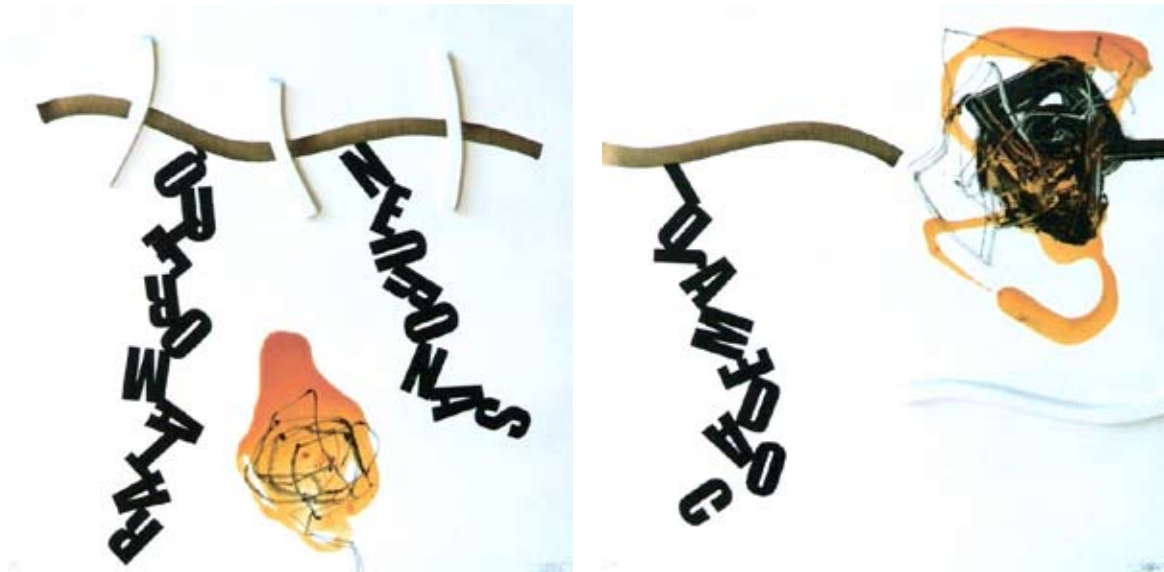
De este mismo periodo (2004-2005) son estos bocetos correspondientes a una serie de obras que se engloban bajo el título "New Scars" (mixta sobre tabla de 50 x 50 cm). Con anterioridad había realizado en 2002 una serie de pequeños formatos que se titulaban "Scars" ("Heridas"), que eran obras muy sencillas, realizadas en blanco, y con letras transferibles. Creaba superficies y planos reales a modo de



La pieza durante su exposición en la Galería Milagros Delicado.



relieve. Estas obras son una segunda versión, en un formato mayor, de las primeras. Están formadas por el mismo poema que las esculturas anteriores ("Entimismado"), realizado en



vinilo negro mate. En la obra creaba huecos reales, o "heridas", de los cuales brotaba el poema o sus fragmentos deconstruidos.

De esta misma época (año 2005) es este boceto, o más concretamente el poema preparado para realizarlo en vinilo mate, para la instalación (*site specific*) que realicé en la Galería Josef Nisters en el año 2005.

Despojos de primavera

Se derrama sobre mí
la primavera
del verde de tus ojos,
que inundan de esperanza
mis pupilas
si en ellas te reflejas.
Rosa cortada
y urgente prisionera.
Se abre el verde mar
y el brote de mis ruinas
ante el desastre de
tu primavera.

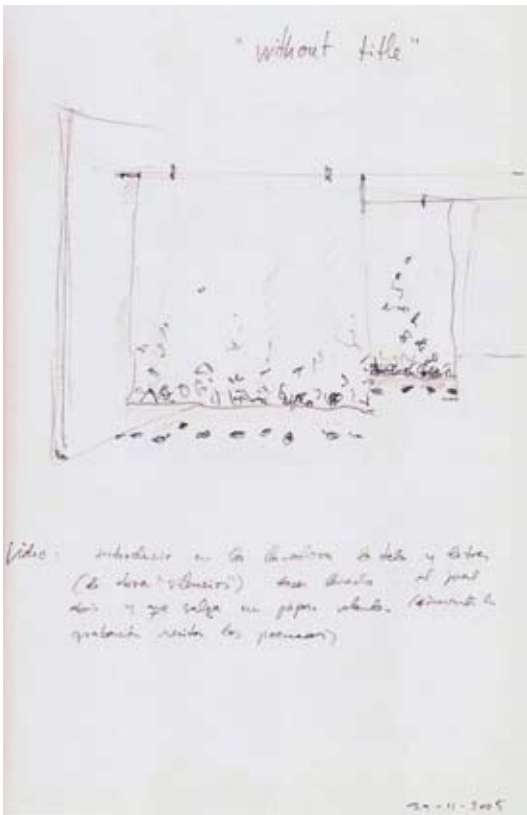
**SEDERRAMASOBRE
MIA
APRIMAVERADELVERDE
DETUSOJOSQUEINUNDA
NDEESPERANZAMISPUP
ILASSIENELLASTEREFLEJ
ASROSACORTADAYURGI
ENTEPRISIONERASEABR
EELVERDEMARYELBROTE
DEMISRUINASANTEELDE
SASTREDETUPRLMAVER**

*Instalación en Vinilo de la
Instalación "La Frágil Solidez" realizada en
la Galería Josef Nisters en 2005*

En esta obra planteaba una de las obras menos objetuales que había proyectado hasta el momento. La idea en principio era realizar una instalación sonora, en la cual, de un orificio en la pared, salía el poema recitado y, a su vez escrito, como si fuese un hormiguero, o un elemento vivo. Finalmente decidí utilizar la pro-



pia caja de un embalaje, el cual ponía en sus laterales la frase “FRÁGIL” y con una dimensión humana. Esta especie de *ready made*, me ayudó a completar la pieza. Había realizado una grabación simultánea del poema en dos idiomas: castellano y alemán. El montaje de los dos lenguas simultáneas, reproducidas mediante un equipo de sonido, en continuo, situado de forma no visible en el interior de la caja. El efecto era de una forma de pequeño murmullo que procedía del interior de la caja y que salía al exterior de una forma física, orgánica y textual, (mediante el vinilo) expandiéndose por todo el espacio de la sala. El texto se situaba a lo largo de la pared y suelo de la sala, hasta su salida al exterior por la puerta de la galería.

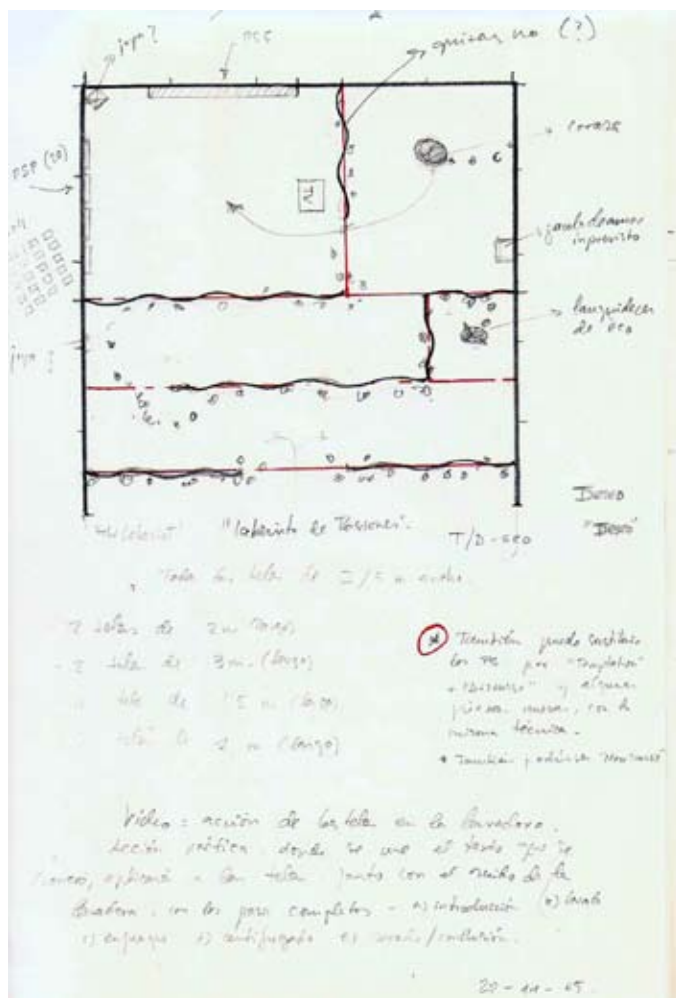


Boceto (2005) de la instalación realizada en la Feria internacional de Arte Contemporáneo de Karlsruhe (2006). La idea pretendía crear una sensación laberíntica, a partir de lienzos colocados en el espacio, a modo de sábanas tendidas. Sensación que venía de recuerdos de la infancia, cuando las sábanas colgadas, formaban pasillos de olor y luz. Utilicé un poema y deconstruirlo, como si el texto fuese agua, que seca y gotea sobre el suelo de la sala.

En este boceto, se halla el plano a escala de la sala. Y la elaboración y distribución de los espacios, que finalmente resultarían. Dentro de estos espacios tenía previsto situar algunas de mis

obras escultóricas, relacionadas con la propia instalación. La idea original incluía un vídeo en *loop* que realicé, en el cual se podía observar, dentro de una lavadora, mi propio rostro giran-

do y recitando poemas al mismo tiempo. El vídeo lo resolví de una manera sencilla, colocando la cámara sobre el plato de un viejo tocadiscos. Lo que giraba era la cámara, pero en el resultado aparece lo contrario: mi cabeza en primer plano girando y recitando poemas. Finalmente la instalación no incluyó el vídeo en loop. Sencillamente el laberinto y el texto en el suelo (vinilo mate). Para esta instalación descubrí una perfecta técnica que denominé: *piroserigrafía*. Es una técnica industrial que permite transferir una impresión digital plana, en una imagen (en este caso un texto en negro), que mediante calor (plancha) queda fijada al tejido. Es un material plástico



y flexible como el caucho, resistente incluso a los lavados. Esta técnica era perfecta para el resultado que yo buscaba.

En el segundo boceto, podemos observar la impresión del vinilo, realizada por ordenador para esta obra y la impresión digital para *piroserigrafía*. Esta técnica, de manera similar a los cortes en chapa de acero, se realiza por ordenador. Con el mismo programa (en mi caso Corel Draw), realizo la

deconstrucción del poema y se prepara para optimizar el material. La máquina de corte (tipo plóter), en este caso permite un ancho de rollo de un metro. Pero hay máquinas que permiten anchos superiores. Como trabajo habitualmente, una vez definido en el ordenador todos los cortes y elegido el material, la empresa introduce mi archivo y su información en la máquina, que de forma automática realiza todos los cortes. Después se pela todo el material sobrante. De esta manera tiene uno el material preparado para iniciar el trabajo en el estudio. Preparados los lienzos (loneta de algodón) sobre una gran mesa, iba recortando letras y con la plancha (en seco) muy caliente transportaba las mismas, una a una, en el lienzo, siguiendo la estructura que ya tenía ideada y que está presente en el boceto inicial: la sensación de caída. Es decir, de menos a más, e intentando conseguir ritmos en las mismas.

Para la impresión sobre los lienzos utilicé fragmentos de dos poemas:

El Eterno Retorno

Nuevamente el destino
me ha arrojado a una playa
que amanece dorada y desierta,
melancólica y clara,
de inocente presencia.

Casi imperceptibles,
metidos entre rocas,
pequeños rastros hablan
de recientes desastres,
de naufragios violentos,
desgarros de tormentas,
fragmentos de huracanes
y amnesia en cicatrices
con su eterna presencia
como testigos mudos.

Y el amor sube y baja
como la marea.

Nuevamente en la arena,
náufrago o gladiador
medio desnudo,
desembarco en tu playa
con un temblor nervioso:
frágil como un soldado
pisando un seis de junio
Normandía.

Inocentes las balas
que atraviesan mi carne.
Inocente es el búnker
que protege tu miedo.
Inocente la atalaya
de hormigón armado
con hierro de memoria
oxidado en el tiempo.

Y el amor sube y baja
como tu marea.

Baja en tu conquista,
te regalo mi pecho
hundido por metralla,
para que te alimentes.

Y la vida llega y se va
como la marea

Inocentes también ellas
como pilotos que observan
sus burbujas grises,
sus impersonales rastros
sobre la malla urbana.
Yo también inocente
pero volaba aquella tarde
por el cielo de New York
aquel mes de septiembre.
Cogía el tren en Atocha
la mañana de marzo.
Y moría entre mis manos
este pájaro en junio,
que tu recogiste
de una acera olvidada.

Y la vida va y viene
como la marea.

Seré de nuevo víctima
de inocente verdugo,
que blandirá de nuevo
su inocente arma.
¿Disparará en mi frente
con la inocente bala,
con la cuerda que aprieta,
con la silla que abrasa?
No lo sé realmente.
Pero mi cuerpo yace cansado
en el papel de novio de la muerte.

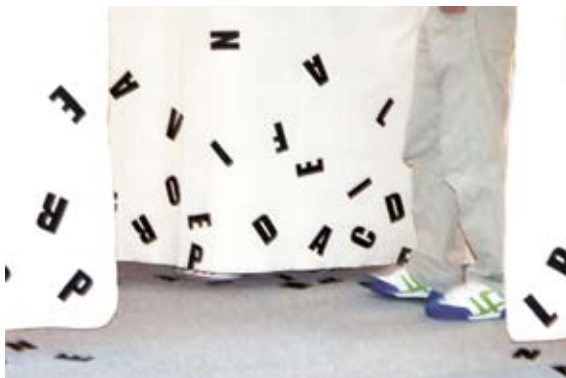
Y el amor baja y sube
como la marea.

S/T

Poco a poco surge,
se dilata en esfuerzo
rompiendo líquidos temores.
Se derrama inesperadamente,
fusión que se divide
y poco a poco surge...

Comienza el inocente
coqueteo con el aire,
vuela transparente,
observa el mundo entero
ávidamente imprecavida.
La felicidad de la ignorancia.

Con estos dos poemas ("El Eterno Retorno" y "S/T") realicé la impresión para los lienzos. Pero para el suelo, utilicé como se ve en este último boceto, otro poema titulado "La oración de la espera". Para el suelo empleé la misma técnica, pero el material era vinilo mate autoadhesivo. Con la misma tipografía (habitual en mi trabajo: impact). Este último poema estaba dedicado a la que fue mi pareja. Viki Vassiliou, alemana residente en aquellos momentos en Hamburg, y con la que conviví tres años.



Oración de la espera

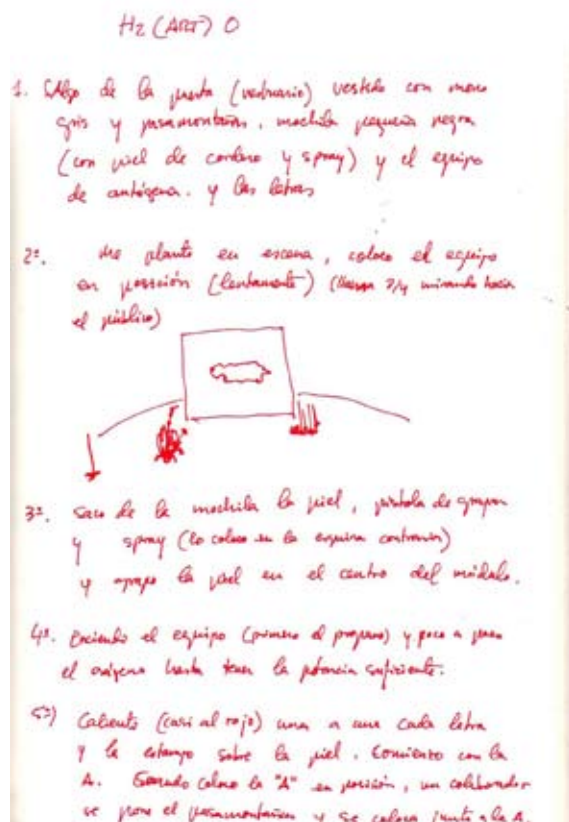
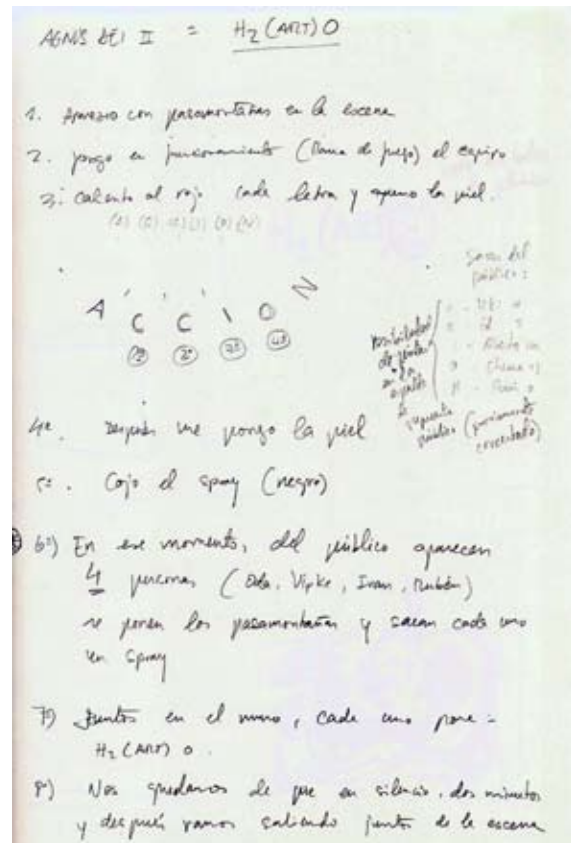
Lleno voy de tu amor
y con tu amor camino.
Conduzco con tu amor
y con él yo trabajo.
Almuerzo con el amor
que me dejaste pleno.
Con todo tu amor duermo
y con él me desvelo.
Y espero a que tu cuerpo
me devuelva el aliento.

Esta obra titulada "The Last Poem" la presenté en la Feria ART-KARLSRUHE, en el año 2006, con la Galería Josef Nisters, en una exposición individual en la misma. El stand lo convertí en este espacio-laberinto. El público iba entrando por sus pequeños y estrechos "pasillos", hasta un espacio más amplio en su interior.



Finalmente esta instalación la destruí al año siguiente (2007) para elaborar con ella todos los lienzos que formaban la exposición, en septiembre de 2007, *"Babell"*, en la Galería Weber-Lutgen de Sevilla.

Estos son los bocetos de la *performance* “H2 (ART) O”, realizada en Sevilla en el año 2006, en el Festival Internacional de Arte de Acción “Contenedores”. Fue una pieza ideada especialmente para realizarla en este festival. El título, es un simple juego de palabras, que funde la fórmula del agua con la palabra arte, y que conforma a su vez los fonemas de “harto”. Un símbolo de reflexión crítica acerca de la situación social y política, pero con múltiples lecturas. Los significados de la definición de “terrorismo”, manipulado habitualmente y más en los últimos tiempos por el poder internacional. ¿Quién es terrorista, o qué significa serlo? ¿Es terrorista la minoría (fanática o no) que defiende su país, su gente o territorio, o por el contrario lo son los países y ejércitos que invaden otros países para robar sus riquezas y recursos naturales? Un intento de reflexión de la manipulación del lenguaje y de los significados de las palabras y de los conceptos por parte del





poder. Por otro lado, la figura del artista de vanguardia como elemento subversivo y amenazador para la cultura tradicional y reaccionaria y para las instituciones del mercado.

En los bocetos está todo el proyecto de la acción y su desarrollo. Los materiales: letras de hierro que conformaban la palabra ACCIÓN. Cada una con un hierro soldado. Era una acción inspirada en mi anterior acción (2001) *"Agnus Dei"*. Una piel natural de cordero, que curiosamente tiene una forma muy similar al mapa de USA. Camuflados entre el público, seis amigos y amigas que iban a ir saliendo según un orden previsto y ensayado. La acción se iniciaba con mi aparición en escena vestido con un mono gris, una pequeña mochila, un equipo de soldadura autógena y pasamontañas. El silencio fue profundo, ya que resultaba una imagen amenazadora para todo el público asistente. De la mochila sacaba la piel de cordero y la fijaba en la pared. Seguidamente, encendía el equipo (oxígeno y propano) y con todas las letras situadas en el suelo en un semicírculo. Cogía la primera (A) e iniciaba su calentamiento hasta ponerla al rojo. Después incidía sobre la piel, creando una quemadura, con una perfecta A grabada sobre ella. El olor a pelo quemado era muy intenso. Inmediatamente la introducía en un cubo metálico, situado al pie de la piel, lleno de agua (H₂O), con su consiguiente

Era una acción muy sencilla y un cierto homenaje al accionismo inicial de los sesenta y setenta.



140

www.artists.dk

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14

Fig. 15

Fig. 16

Fig. 17

Fig. 18

Fig. 19

Fig. 20

Fig. 21

Fig. 22

Fig. 23

Fig. 24

Fig. 25

Fig. 26

Fig. 27

Fig. 28

Fig. 29

Fig. 30

Fig. 31

Fig. 32

Fig. 33

Fig. 34

Fig. 35

Fig. 36

Fig. 37

Fig. 38

Fig. 39

Fig. 40

Fig. 41

Fig. 42

Fig. 43

Fig. 44

Fig. 45

Fig. 46

Fig. 47

Fig. 48

Fig. 49

Fig. 50

Fig. 51

Fig. 52

Fig. 53

Fig. 54

Fig. 55

Fig. 56

Fig. 57

Fig. 58

Fig. 59

Fig. 60

Fig. 61

Fig. 62

Fig. 63

Fig. 64

Fig. 65

Fig. 66

Fig. 67

Fig. 68

Fig. 69

Fig. 70

Fig. 71

Fig. 72

Fig. 73

Fig. 74

Fig. 75

Fig. 76

Fig. 77

Fig. 78

Fig. 79

Fig. 80

Fig. 81

Fig. 82

Fig. 83

Fig. 84

Fig. 85

Fig. 86

Fig. 87

Fig. 88

Fig. 89

Fig. 90

Fig. 91

Fig. 92

Fig. 93

Fig. 94

Fig. 95

Fig. 96

Fig. 97

Fig. 98

Fig. 99

Fig. 100

Fig. 101

Fig. 102

Fig. 103

Fig. 104

Fig. 105

Fig. 106

Fig. 107

Fig. 108

Fig. 109

Fig. 110

Fig. 111

Fig. 112

Fig. 113

Fig. 114

Fig. 115

Fig. 116

Fig. 117

Fig. 118

Fig. 119

Fig. 120

Fig. 121

Fig. 122

Fig. 123

Fig. 124

Fig. 125

Fig. 126

Fig. 127

Fig. 128

Fig. 129

Fig. 130

Fig. 131

Fig. 132

Fig. 133

Fig. 134

Fig. 135

Fig. 136

Fig. 137

Fig. 138

Fig. 139

Fig. 140

Fig. 141

Fig. 142

Fig. 143

Fig. 144

Fig. 145

Fig. 146

Fig. 147

Fig. 148

Fig. 149

Fig. 150

Fig. 151

Fig. 152

Fig. 153

Fig. 154

Fig. 155

Fig. 156

Fig. 157

Fig. 158

Fig. 159

Fig. 160

Fig. 161

Fig. 162

Fig. 163

Fig. 164

Fig. 165

Fig. 166

Fig. 167

Fig. 168

Fig. 169

Fig. 170

Fig. 171

Fig. 172

Fig. 173

Fig. 174

Fig. 175

Fig. 176

Fig. 177

Fig. 178

Fig. 179

Fig. 180

Fig. 181

Fig. 182

Fig. 183

Fig. 184

Fig. 185

Fig. 186

Fig. 187

Fig. 188

Fig. 189

Fig. 190

Fig. 191

Fig. 192

Fig. 193

Fig. 194

Fig. 195

Fig. 196

Fig. 197

Fig. 198

Fig. 199

Fig. 200

Fig. 201

Fig. 202

Fig. 203

Fig. 204

Fig. 205

Fig. 206

Fig. 207

Fig. 208

Fig. 209

Fig. 210

Fig. 211

Fig. 212

Fig. 213

Fig. 214

Fig. 215

Fig. 216

Fig. 217

Fig. 218

Fig. 219

Fig. 220

Fig. 221

Fig. 222

Fig. 223

Fig. 224

Fig. 225

Fig. 226

Fig. 227

Fig. 228

Fig. 229

Fig. 230

Fig. 231

Fig. 232

Fig. 233

Fig. 234

Fig. 235

Fig. 236

Fig. 237

Fig. 238

Fig. 239

Fig. 240

Fig. 241

Fig. 242

Fig. 243

Fig. 244

Fig. 245

Fig. 246

Fig. 247

Fig. 248

Fig. 249

Fig. 250

Fig. 251

Fig. 252

Fig. 253

Fig. 254

Fig. 255

Fig. 256

Fig. 257

Fig. 258

Fig. 259

Fig. 260

Fig. 261

Fig. 262

Fig. 263

Fig. 264

Fig. 265

Fig. 266

Fig. 267

Fig. 268

Fig. 269

Fig. 270

Fig. 271

Fig. 272

Fig. 273

Fig. 274

Fig. 275

Fig. 276

Fig. 277

Fig. 278

Fig. 279

Fig. 280

Fig. 281

Fig. 282

Fig. 283

Fig. 284

Fig. 285

Fig. 286

Fig. 287

Fig. 288

Fig. 289

Fig. 290

Fig. 291

Fig. 292

Fig. 293

Fig. 294

Fig. 295

Fig. 296

Fig. 297

Fig. 298

Fig. 299

Fig. 300

Fig. 301

Fig. 302

Fig. 303

Fig. 304

Fig. 305

Fig. 306

Fig. 307

Fig. 308

Fig. 309

Fig. 310

Fig. 311

Fig. 312

Fig. 313

Fig. 314

Fig. 315

Fig. 316

Fig. 317

Fig. 318

Fig. 319

Fig. 320

Fig. 321

Fig. 322

Fig. 323

Fig. 324

Fig. 325

Fig. 326

Fig. 327

Fig. 328

Fig. 329

Fig. 330

Fig. 331

Fig. 332

Fig. 333

Fig. 334

Fig. 335

Fig. 336

Fig. 337

Fig. 338

Fig. 339

Fig. 340

Fig. 341

Fig. 342

Fig. 343

Fig. 344

Fig. 345

Fig. 346

Fig. 347

Fig. 348

Fig. 349

Fig. 350

Fig. 351

Fig. 352

Fig. 353

Fig. 354

Fig. 355

Fig. 356

Fig. 357

Fig. 358

Fig. 359

Fig. 360

Fig. 361

Fig. 362

Fig. 363

Fig. 364

Fig. 365

Fig. 366

Fig. 367

Fig. 368

Fig. 369

Fig. 370

Fig. 371

Fig. 372

Fig. 373

Fig. 374

Fig. 375

Fig. 376

Fig. 377

Fig. 378

Fig. 379

Fig. 380

Fig. 38

pequeña montaña de ordenadores conectados. Y uno de ellos, con un PC, y un teclado. De esta manera que cada espectador que quisiera, podía participar en la obra, escribiendo en el ordenador; aquello que quisiera, como un mensaje secreto, que acabaría publicado como un resultado final. Sobre la obra e interviniendo el espacio de la galería, un poema en vinilo “*Sólo cuento el tiempo*”.

Sólo Cuento

Sólo cuento
los días que
me faltan.
Sólo cuento
el tiempo que
me espera.
Sólo cuento
el momento
en que me llegue
el segundo en
que desaparezca.

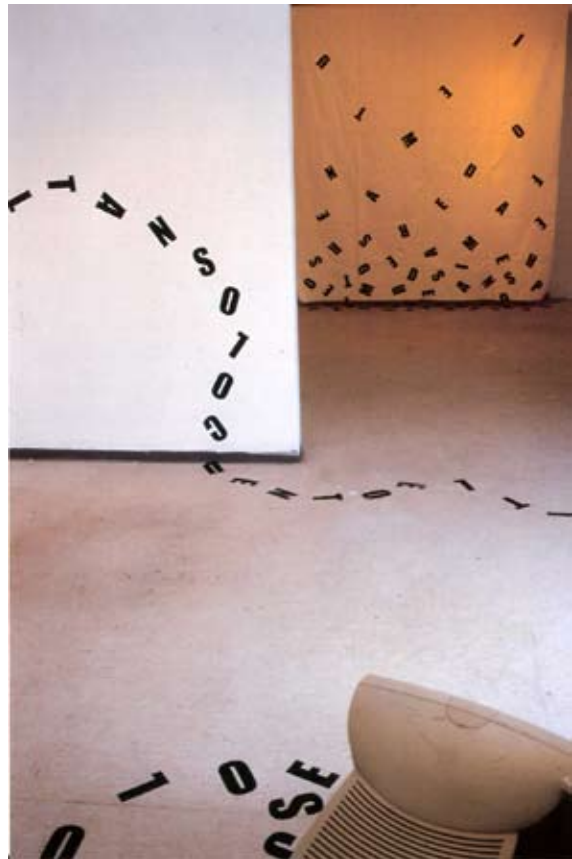


Este poema deconstruido se iba desarrollando a lo largo de los límites de la galería, interviniendo en todo su espacio.



**SOLO CUENTO LOS DÍAS
SOLO QUE ME FALTAN SOLO
CUENTO EL TIEMPO QUE
ME ESPERO SOLO QUE
NUNCA EL MOMENTO EN QUE
ME LLEGUE EL SEGUNDO
EN QUE DESAPAREZCA
A PERO AQUÍ SIGO COMO
NUNCA LA ACUESTAS**

*Prensa, en vinilo, pone el
suelo de la instalación realizada
en Århus (Dinamarca) en la
Galería ARTBOOKS, en 2006*



Esta instalación "Artificial Love", la amplié, en el año 2008, en la exposición "CIENCIA, TECNOLOGIA, ARQUITECTURA" en la Sala Santa Inés de Sevilla, en el mes de septiembre. Organizada por AGAAC (Asociación de Galerías Andaluzas de Arte Contemporáneo), la Galería Weber-Lutgen, en colaboración con la BIAACS 3. Una instalación interactiva con 50 pantallas de ordenador, PC, teclado manipulado y texto en vinilo (fragmento de texto encontrado en e-sevilla.org, foro promovido por la PRPC). El público participaba escribiendo sin censuras, un texto colectivo que sería publicado con posterioridad.

Bocetos de la segunda versión de la obra "Artificial Love", realizados en el año 2007, en la que se amplía en número de pantallas y en el despliegue técnico que fue imposible realizar en Dinamarca.

El texto, pertenecía a un fragmento encontrado en un blog de Internet, promovido por la PRPC de Sevilla, cuya intención era realizar una crítica a la propia Bienal de Sevilla. El texto era el siguiente:

"TUS AMIGOS NO QUIEREN QUE MUE-
RAS EN EL INTENTO, QUE NO TIENES NECES-
SIDAD DE LUCHAR CON LOS MOLINOS DE



ARTIFICIAL LILO LOVE
ARTELUZ++++LUZ AND LIG-
HT MIRAME. HOLA1 LILO NO
SE QUE DECIR...,M, HJFFRE-
DUC JAVI ANCOHHPUTA-
LOVELO—LOVELÑMICHİ DE
TRIANaİDXHJBIÑLCKJNB
CJAVİCHIARA KkJN ECHI-



Este fue el resultado de lo que el público escribió en la obra durante parte de la exposición. No está completo, ya que, a pesar del título de la exposición, y que había entregado unas instrucciones por escrito para el personal de sala, no siguieron las pautas. Esto provocó que, al no encender y apagar correctamente el ordenador (cosa bien simple), la unidad central estuvo apagada durante muchos días en dicha muestra, perdiendo toda la información que se hubiese escrito hasta ese momento. El comisario no se percató de este hecho hasta que la última semana visité, junto a mi galerista, la sala y nos percatamos de ello. La solución fue tan sencilla como encender el ordenador, pero desgraciadamente la información anterior se había perdido definitivamente.

Bocetos iniciales para las esculturas tituladas "Towers", realizadas en el año 2006 y 2007 para la exposición individual en la Galería Weber-Lutgen de Sevilla, titulada "Babell".

Era una segunda versión de la anterior escultura ("The Tower"), pero en una obra de grupo, en la que todas las obras funcionaban en la misma dirección y con el mismo elemento argumental: los acontecimientos del 11-S y del 11-M. Estos acontecimientos eran un símbolo que utilicé para hablar de acontecimientos más íntimos y profundos: la falta de comunicación, la incapacidad para conocer al "otro", que nos hace protegernos, defendernos de todo lo que nos es ajeno y desconocido.

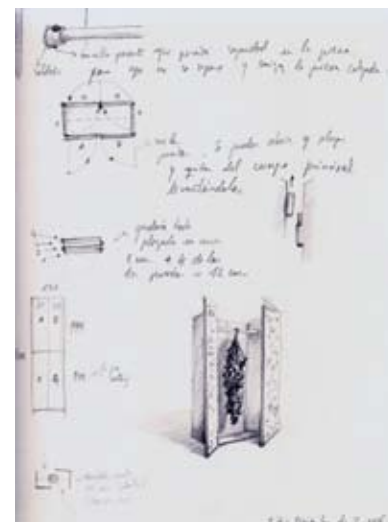
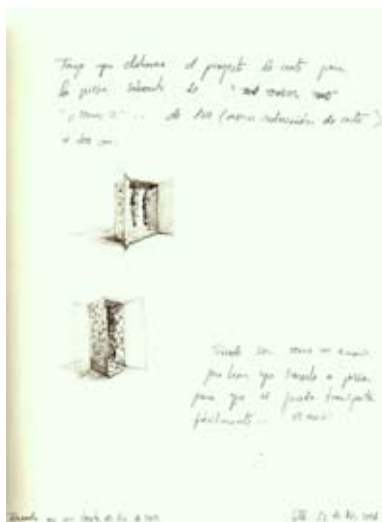
Escribí el texto para el catálogo, que explica perfectamente toda la motivación y el argumento interno de todas estas obras que componían la exposición:

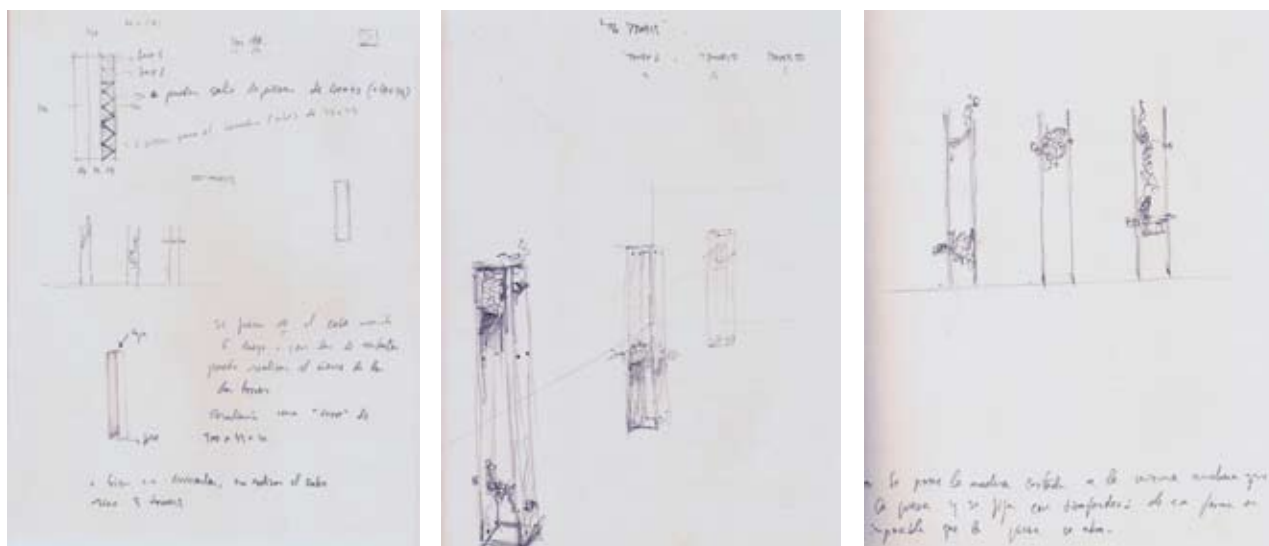
Babell

INTRODUCCION

Abro la puerta que mantiene en penumbra el descanso de una noche densa. El brillo intenso de una luz clara y cálida encoge al instante mis pupilas. Soleada mañana, típica en esta estación del año y de esta tónica latitud mediterránea. Después del asueto de un frugal desayuno, salimos dispuestos a dar un paseo por los alrededores de la casa familiar que nos acoge.

Ella me guía por los restos de lo que debió ser un antiguo camino, flanqueado por algunos vetustos cipreses, supervivientes al hacha del tiempo. A escasos cincuenta metros, nos encontramos con un olivar cuyo perímetro, a la vista de su protección, evoca la presencia de un recinto sagrado. Ya en su interior, solitario, nos dirigimos hacia el corazón del mismo. Divisamos entre las contorsionadas ramas de sus árboles una pequeña elevación del terreno. Acompañan nuestros pasos el eco del canto intenso de los pájaros y el zumbido amarillo de miles de insectos, afanados en la febril tarea que trae la primavera. En el centro, y bajo un sol cenital, se yergue un túmulo de tierra, a modo de cono truncado, de unos diez metros de altura. Desde su cima, los dos contemplamos silenciosos el paisaje: profundo azul del mar, abrazado por la amplia llanura





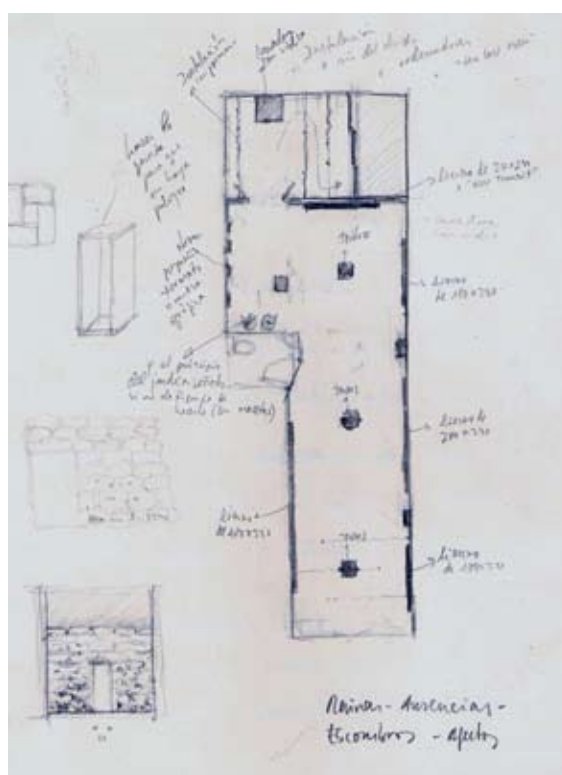
de Maratón. Se besan en la infinita y blanquecina línea de su playa, coronada por las majestuosas montañas que ocultan Atenas. Podemos oler la hierba y una alborotada profusión de flores, que inundan mi alérgica nariz con el extraño polen de los muertos. Bajo nuestros pies, heroico humus, sustanciosa tumba que acoge los restos de 192 soldados atenienses. Guerreros que derramaron su vida en una crucial batalla. Tan lejana y cercana al mismo tiempo.

Diez mil soldados atenienses frente a veinticinco mil persas. Lucha que resolvió una larga etapa de tensión entre Oriente y Occidente, con la victoria final -recordada durante siglos- del ejército griego.

Pero hay algo incongruente en su sepulcral silencio. Nada hemos aprendido. La paradoja de la civilización: hemos evolucionado creando instrumentos mucho más letales y desarrollando una muerte absolutamente más indiscriminada y masiva. Pero la misma primitiva mentalidad ambiciosa y agresiva. La diferencia es que los "héroes" están ya obsoletos, aunque nos los recuerden reiteradamente en el celuloide, simulacro para aplacar las conciencias y enardecer los corazones por instinto belicosos, intentando justificar la más absoluta de las barbaries. Y en manos del poder está la sutil diferencia que separa los conceptos de héroe o asesino...

El motivo en esencia es eterno y sencillo: la codicia de lo ajeno.

Al pie del túmulo reza en una placa la fecha de la batalla: 490 antes de Cristo, la mañana del 11 de septiembre.



NUDO

En el mismo valle, a pocos kilómetros de este mítico lugar, subiendo la montaña, nos encontramos con un espacio similar. Pero diferente en el tiempo y en su sustancia. Un cementerio que alberga los restos de cien mil soldados muertos también en la batalla. No hay gloria. Sólo hedor a olvido y aroma de derrota. Pero hay dignidad. El oscuro honor del que ha muerto inútilmente. Juventud desperdiciada por la depravación que produce una maquinaria enfebrecida por la locura del poder y el fanatismo. Cien mil alemanes muertos en tierra griega durante la Segunda Guerra Mundial.

No creo que haya muerte útil, sino existencia útil. Aunque podamos encontrar motivos lo suficientemente sublimes o extremos como para sacrificar la vida por ello. Pienso que una muerte digna puede convertir la vida en algo útil y, al contrario, una vida inútil convierte el óbito en algo indiferente.

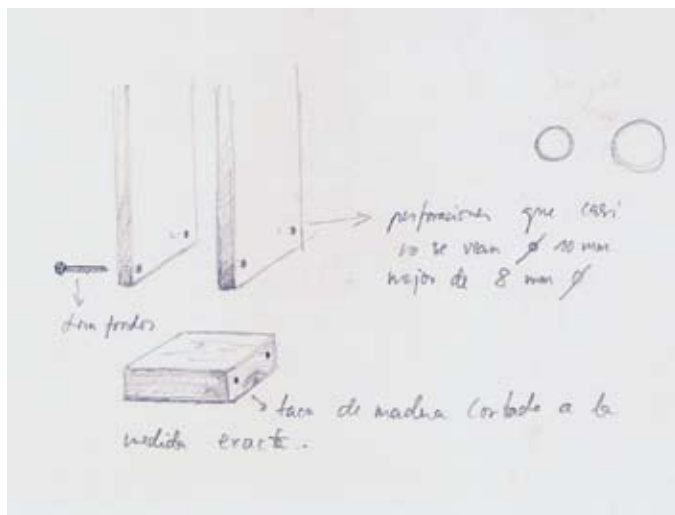
Sin embargo, no creo que ninguna guerra contenga una justificación lo suficientemente profunda como para entregar el ser. Si analizamos su razón última suele ser la codicia de los poderosos.

Podemos seguir contemplando a diario los coletazos de una última y triste contienda internacional. Sentimiento acentuado por las mentiras de los gobiernos y sus dirigentes, o por el silencio, que implica complicidad. Obvio es el motivo: el robo del petróleo y la ganancia del mercado armamentístico, y las excusas del mantenimiento un estilo de vida, cada vez más globalizado... Sacrificando diariamente vidas a cambio de algo negro y pegajoso, cáncer de nuestro planeta, como las letras que impregnan los grandes titulares... Las palabras huecas, sin sentido, la destrucción de los significados, la falsedad del marketing. El conflicto entre los ideales de una sociedad incongruente que nos enseña desde niños lo que después tenemos que paulatinamente olvidar. Perder la inocencia, para alcanzar el "éxito" y engancharnos a la devoradora máquina de los modelos impuestos como estatus de progreso... Impotentes nos contemplamos. Pequeños colaboradores necesarios. Participando como fichas en el juego.

DESENLACE

Eterno el retorno a mi lugar del que nunca realmente me he ido. Y vuelvo a exponer en Sevilla tras una década de ausencia. Paradoja de ser emigrante en tu tierra, viajero sin mudanzas pues sigue siendo la ciudad en que vivo, amo y trabajo. Afortunadamente mi obra sí ha salido de nuestras fronteras. Eso me ha enriquecido como persona y como artista. Y me ha permitido vivir de ello.

Babell, título de esta exposición, es una doble referencia, un sencillo juego de palabras que fusiona Babel y el número 11. Una referencia clara de los acontecimientos que estamos viviendo en los últimos tiempos. Exposición generada a partir de la deconstrucción de poemas. Normalmente utilizo mis propios textos, pero en dos de las esculturas presentadas he utilizado fragmentos de sendos poemas de Leopoldo María Panero (Oh Pájaro Contra el Hombre, del libro



"Danza de la Muerte") y Andrés Sánchez Robayna (Madrid Para una Elegía, del libro "Correspondencias").

Babell es una metáfora que puede describir la realidad contemporánea. A pesar de la evolución y desarrollo del ser humano, hay hechos embutidos en la piel estudiada de la Historia que repetimos como una irónica melodía. Errores ya conocidos, pero que la codicia ilimitada del hombre intenta ocultar con invisibles y efectivos recursos. Permanente esfuerzo de la autoridad para contrarrestar la inherente entropía de todo imperio.

El poder se camufla como un cáncer y se extiende por un mundo global. Nos genera una realidad artificial y paralela para alienar las conciencias y crear unos modelos o estilo de vida confeccionados a la perfecta medida de sus intereses.

El poder es multinacional y no tiene ni patria ni bandera, aunque las utiliza como arma necesaria para elaborar su estrategia, pero sin importarles realmente las sencillas gentes que la representan.

*La mentira se institucionaliza y nos lleva con un sutil sarcasmo a la pérdida del valor de **la palabra**. Nos crea significantes sin significado, para lograr una realidad insignificante, material e insensible. Se convierte en un simple instrumento de manipulación.*

El ser humano se quedará sin voz y sin la posibilidad de realizar un análisis crítico de su realidad.

La palabra es la mayor arma, la que nos distingue del resto de los animales y la que nos permite comunicarnos, elaborar un diálogo que nos acerque al "otro", que nos permite conocernos y entendernos.

Conceptos como libertad, democracia, religión, amor, cultura, nación, etc., a menudo se plantean con tal ambigüedad o sarcasmo que nos conduce a un permanente escepticismo y a una falta de ideales.

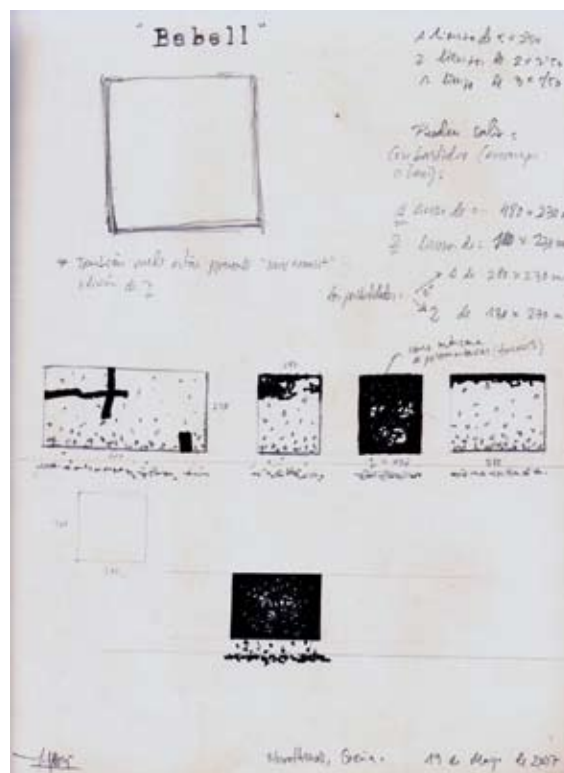
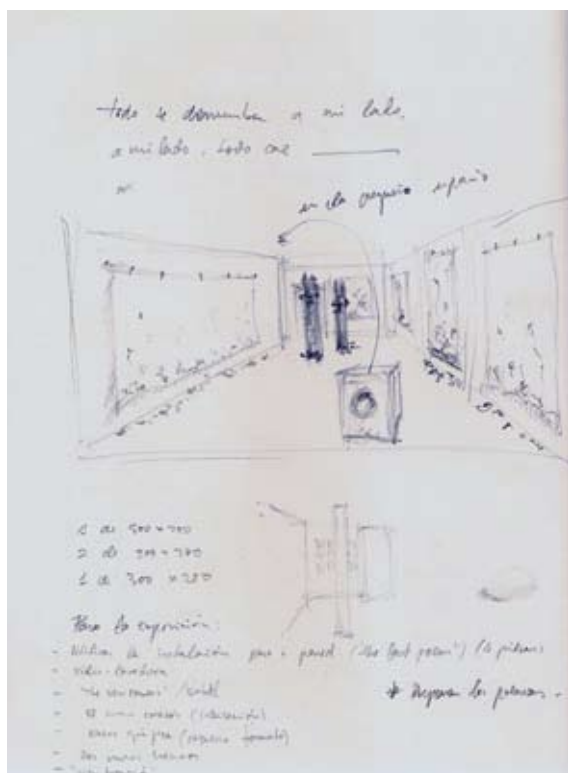
El número 11, acompañado de distintas consonantes, se ha convertido en un símbolo de dolor, de ausencias. Cada una lleva una historia. Una multiplicidad que nombres, de rostros que dejan en otros profundas heridas. Todos somos parte de ellas.

Pero esas ausencias y ese dolor es el mismo, ya sea producido por unos pocos fanáticos o por ejércitos perfectamente pertrechados. Ese dolor nos une con palabras expresadas en multitud de lenguas, con significantes distintos pero con los mismos significados. Es la palabra, que se derrama como lágrimas. Las palabras que nos unen."

Jesús Algovi.

Maratón (Grecia), mayo de 2007

Este texto habla de todo lo que desarrollé con un lenguaje plástico. Tres esculturas de dos metros de altura (Tower I, II y III) y otra de gran formato, de cuatro metros de altura, que situé en una plaza contigua a la galería (Plaza del Pumarejo), en la cual permaneció seis meses. Junto a las esculturas, cinco grandes pinturas-instalación. Acrílico y *piroserigrafía* sobre lienzo y letras de vinilo sobre la pared y suelo. Para estos grandes lienzos reciclé la instalación "The Last Poem".



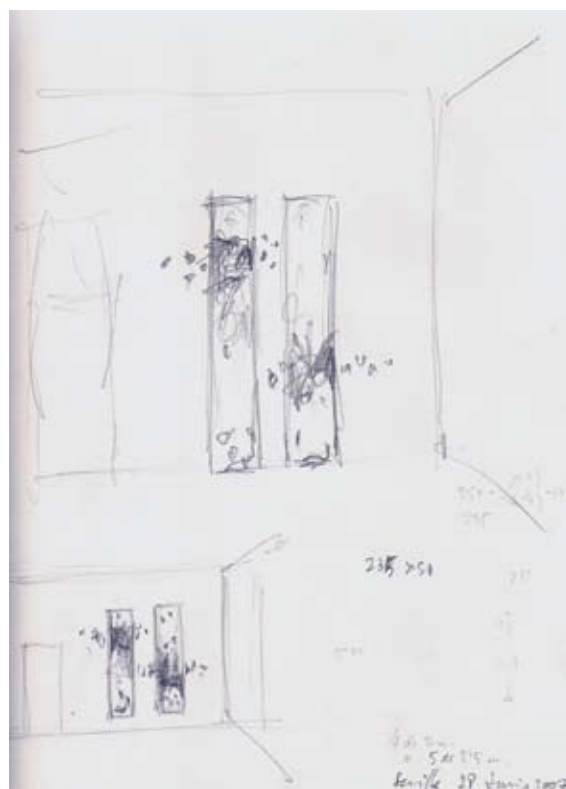
Todas estas obras estaban realizadas a partir de distintos poemas deconstruidos. En el caso de las esculturas *Tower I*, *Tower II* y *Tower III*, se puede leer en las piezas tres poemas que corresponden a las tres respectivas esculturas. Uno de Leopoldo María Panero, otro de Andrés Sánchez Robayna y el tercero un poema propio.

Poema de Leopoldo María Panero, del libro
“*Danza de la Muerte*” (2004).

“Oh pájaro contra el hombre
abismo sin nombre
y nombre del abismo
en donde caen las flores
una tras otra, y son los poemas como lágrimas
ofrendadas a la nada.”

Poema (fragmento) de Andrés Sánchez Robayna, de su libro *"Correspondencias"* (Editorial Signos).

“Pasan trenes en marzo atestados de lágrimas,
palabras o susurros bajo un cielo dormido,
mejillas presurosas que de pronto se tornan
amasijo de hierros en el alba.”



El tercero, el poema (utilizado en la instalación de la Galería Art Boks en Dinamarca)
 “Sólo cuento el tiempo”

Sólo cuento
 los días que
 me faltan.
 Sólo cuento
 el tiempo que
 me espera.
 Sólo cuento
 el momento
 en que me llegue
 el segundo en
 que desaparezca.



Corten para las
 planchas de acero
 Cortén, para las
 3 escaleras
 the La Serie
 "TOWER" (1.2.3)
 de 2 m. de altura
 una una.
 Con poemas de
 (1) Leopoldo María Ponce
 (2) Andrés Bello Ponce
 y uno más. (3)



Planchas para el
 corte en Acero
 Cortén,
 "TOWER" (1.2.3)
 Altura 4m.

Bocetos, realizados por ordenador con los cortes sobre la plancha de acero cortén de dos centímetros de espesor.

El segundo boceto, contiene otro de mis poemas, deconstruido, pero presente en esta gran pieza: “Como el rayo de luna”

Como el rayo de luna

Como el rayo de luna
 estuve a mi lado.
 Como un relámpago
 que ilumina y quema

lo que toca.
Fugaz e intenso
arrasa y hiera.
Con truenos sordos
y huecos
te abandona.
Huele a pelo quemado
y no queda un vello
en mi epidermis.

Para la instalación de los grandes lienzos, utilicé otro de mis poemas, titulado “Corazón de Jesús”, que realicé en vinilo, e iba sobre la pared y el suelo de la galería:

“Corazón de Jesús”

Tuyo es mi corazón
lleno de heridas;
mi dolor pasado.
Tuyas son mis espinas,
la luz que le acompaña,
mi sangre y mi fe
siempre, siempre...
Tuya la cruz que
corona su cima.
Tuyos mis glóbulos
de amor
que empujan
sus latidos,
y que han devuelto
a mi ser
todo el sentido.

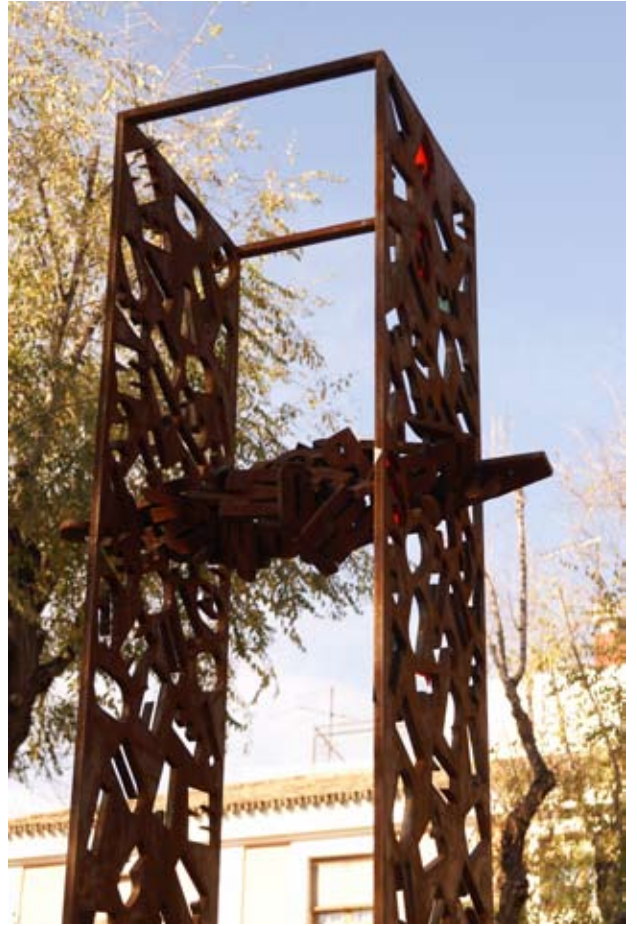




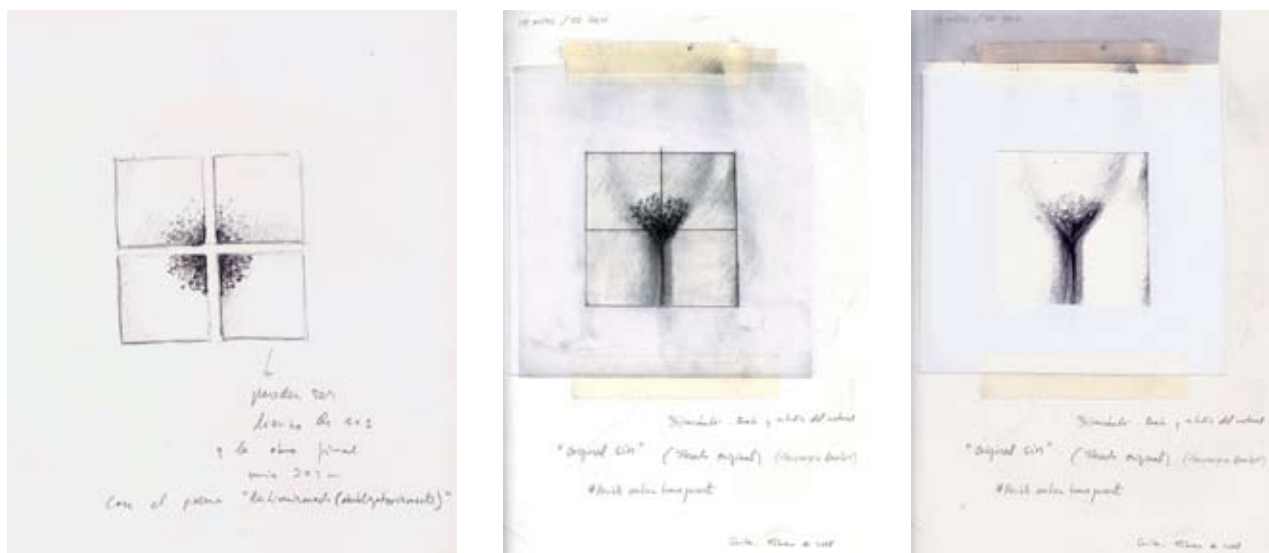
Obra "Babell III", acrílico y piroserigrafía sobre lienzo (400 x 200 cm) y vinilo.



Obras "Babel II" (lienzo de 195x162 cm) y "Babell V" (2 lienzos de 230x55 cm).

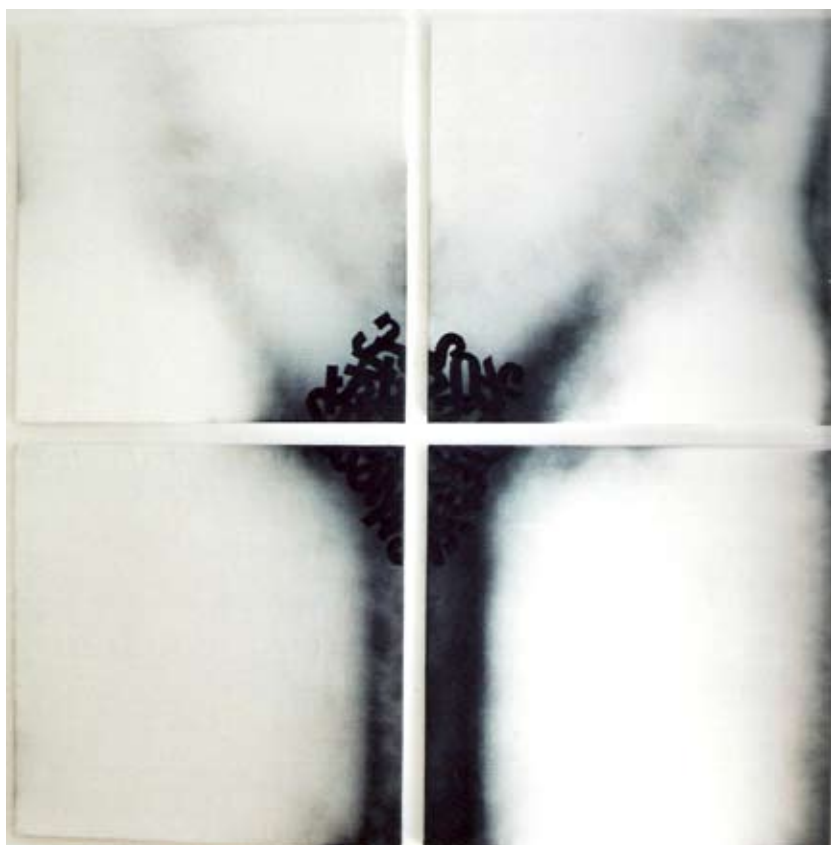


Escultura "Tower". Exposición "Babell". Plaza del Pumarejo. Sevilla. 2007-2008



Bocetos de la obra titulada "*Original Sin*", realizada en el año 2008. Los bocetos parten de la imagen realista de una modelo desnuda. Sobre el dibujo inicial situé un marco de papel de formato cuadrado, fragmentando la imagen inicial. Sobre éste, coloqué un papel transparente cuadriculado. La idea era realizar un gran lienzo, inicialmente con una imagen muy realista, pero dividiéndolo en cuatro formatos ligeramente separados, de manera que formasen una cruz. "*Original Sin*" es un título que contiene una doble posibilidad de lectura: en castellano y en inglés. En la lengua anglosajona, significa "Pecado Original". Según la religión judeo-cristiana, el pecado original procede de la figura de la mujer (Eva). Mientras que, en la Iglesia Católica, la figura de la mujer, representada fundamentalmente por la Virgen María, la transforma en *libre de pecado original*, y convierte este hecho en dogma (por eso la composición en cruz) de fe.

La obra la ideé para ser realizada en óleo sobre lienzo (4 piezas de 1 x 1 m.). Utilizando spray negro para realizar todos los degradados y el fondo de una manera muy realista. Pero el vello púbico lo sustituí por letras. Representan el misterio, como la fe. Es una obra abierta a diferentes lecturas.



sería éste el resultado definitivo. Del mismo modo, y utilizando un editor de vídeo (aprendí a manejar el programa "Pinnacle", para edición de vídeos) realizar la animación. Para ello utilicé herramientas muy simples y alejadas de cualquier tipo de virtuosismo técnico: las distintas imágenes, unidas con transiciones, una a una. De esta manera daba la impresión de movimiento.

"La Grieta"

Nada sigue en pie.
Sólo se mantiene
en su fachada.
Edificio que guarda
la apariencia
con el frágil telón
ante sus ruinas.

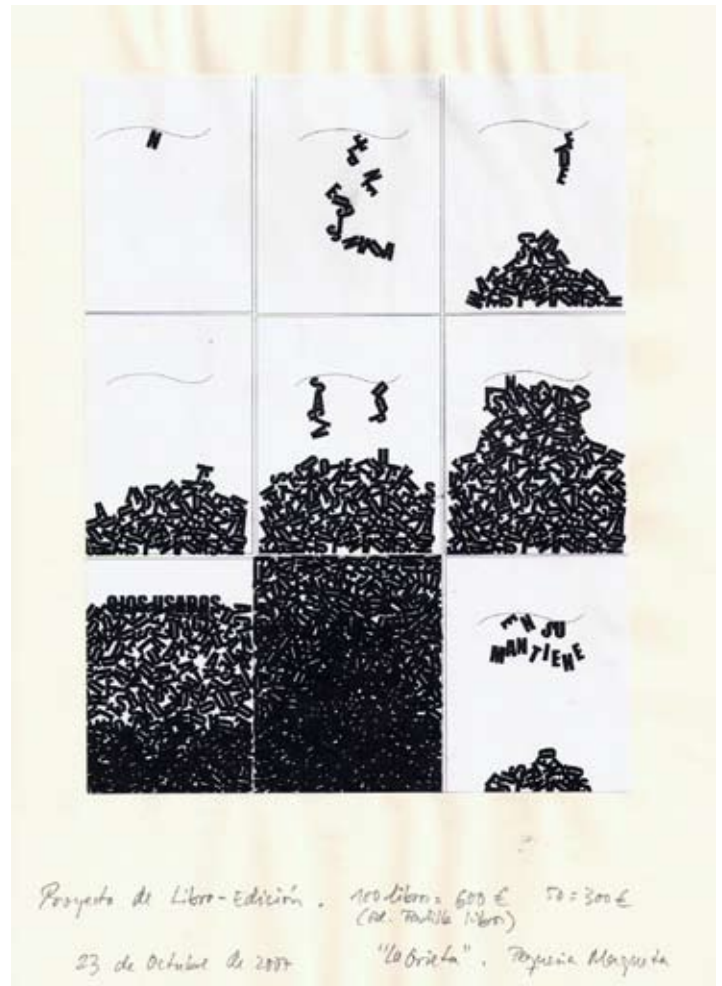
Vigas podridas.
Termitas afanadas
en su oculto trabajo silencioso.
Hasta la pequeña abertura
que revela
la grieta que delata
su oscura presencia.

La edad que no te engaña.
La línea que descubre
la risa de tus ojos usados,
la estría que nos muestra
la mueca de tu media luna
y su cuarto creciente en amargura.

No te mienten
tus dolores secretos,
tus mentiras privadas,
tu soledad presente.

La neblina que oculta
la ciénaga del miedo,
la cicatriz del arrepentimiento
que aumenta con los años.

La muerte te dibuja
la vida que has dejado.





Obra original "La Grieta / Der Riss". Compuesta de 120 pequeñas piezas de 18 x 15 cm., presentada en seis marcos de 100 x 70 cm. Dimensión total de 210 x 200 cm. De esta obra realicé una pequeña edición de tres.

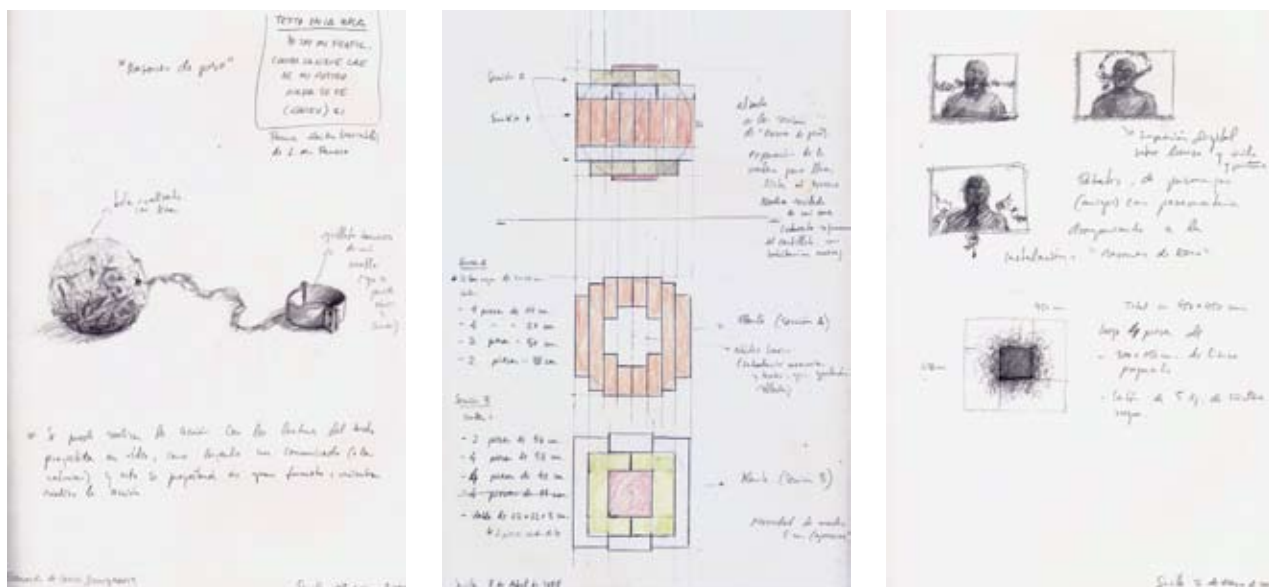


En la edición gráfica definitiva, presenté la mitad de las piezas, es decir, el libro lo componen 60 pequeñas piezas de 18 x 15 cm, junto al poema. La edición fue coproducida por la Galería Weber-Lutgen y realizada en el Taller de Padilla, Ediciones Tipográficas del Mediodía, en Sevilla.



El original y la edición se presentó en la Galería Josef Nisters de Alemania en verano del 2008, dando título a la propia exposición ("La Grieta / Der Riss"). La edición se presentó también en la exposición titulada "Ediciones", en la Galería Weber-Lutgen de Sevilla, en noviembre de 2008, junto con la edición del vídeo (DVD en *loop*), el *poema animado* del mismo título y de siete minutos de duración.





Bocetos de la obra titulada “Razones de peso”, del año 2008. Esta obra, es una *performance expandida*. Es decir, una obra que incluye acción, pintura, escultura y vídeo. La acción la realicé dentro del Festival de arte de acción “El Sur Expressa”, comisariado por Margarita Aizpuru, en junio de 2008, en el CAS (Centro de las Artes de Sevilla). Partía de una pieza central escultórica: una bola de madera de 60 cm de diámetro, realizada con vigas recicladas de mi propia casa, y letras de caucho, procedentes de la primera estrofa de un pequeño poema de Leopoldo María panero titulado “Haikú Variable”.

Haikú (variable)

Yo soy sólo mi perfil.
Cuando la nieve cae, de mi rostro
nada se ve.

(variante)

Yo soy sólo mi perfil.
Cuando la nieve cae de mi rostro
nada se ve.

(3º variante)

Quando la nieve caiga
no estaré ya.

Leopoldo María Panero¹⁵⁹

En los bocetos, se pueden observar una serie de posibilidades para la acción, que finalmente no realicé. En los bocetos planteaba inicialmente la bola como un grillete, que iría

159. Panero, Leopoldo María. “Poesía Completa”. Ed. Colecc. Visor de Poesía. Pág. 226.

arrastrando durante la acción. Pero finalmente, como casi siempre, decidí evitar la anécdota y simplificar al máximo la obra. Dejé la pieza escultórica como una bola que rodaría durante la acción, estampando las letras sobre un lienzo en el suelo, que pasaría a formar parte de una instalación final.

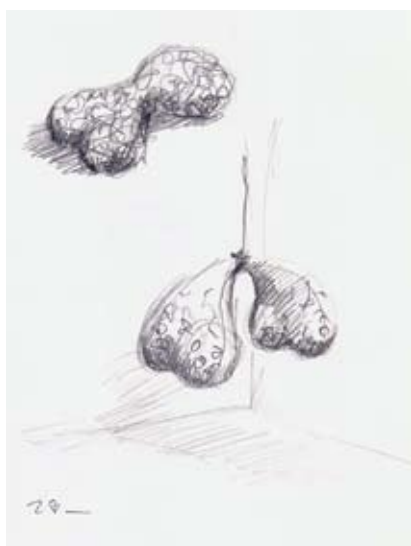
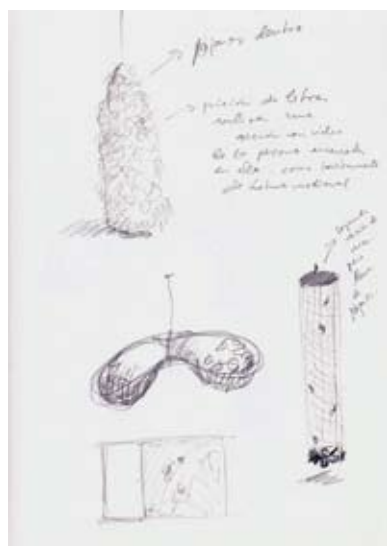
El lienzo de gran formato: 5 x 5 metros. Con una pieza central cuadrada (1'5 x 1'5 m) de tela negra, cosida a una fina capa de esponja que retendría la pintura y funcionaría como un tampón. Formando así un cuadrado negro sobre fondo blanco, homenaje a Malèvich. La pintura que utilizaría sería 25 kg. de acrílico negro mate. Contaba con la colaboración de dos amigos (los artistas Iván Tovar y Carlos Salgado). Los tres iríamos de riguroso negro y pasamontañas.

Previamente había grabado un vídeo, que se proyectaría de forma simultánea durante la acción, donde daba lectura, a modo de informativo, pero enfundado en un pasamontañas, a un fragmento del libro titulado "*Antropofagias*"¹⁶⁰ de los que son autores mis amigos Víctor Silva Echeto y Rodrigo Browne Sartori. La duración de este vídeo y de la acción (sincronizados) tiene la duración de 15 minutos.

Esta obra tiene como final una vídeo-instalación. En ella se encontrará: el gran lienzo (resultante de la acción) en vertical, sobre la pared (5 x 5 m); la bola de madera (tintada de negro, como resultado de la performance), en la base del cuadro; un vídeo en *loop*, con la lectura del texto; un segundo vídeo con el documento de la acción.



160. Silva Echeto, Víctor y Browne Sartori, Rodrigo. "*Antropofagias: Las indisciplinas de la comunicación*". Ed. Biblioteca Nueva. Universidad Austral de Chile. Madrid. 2007.

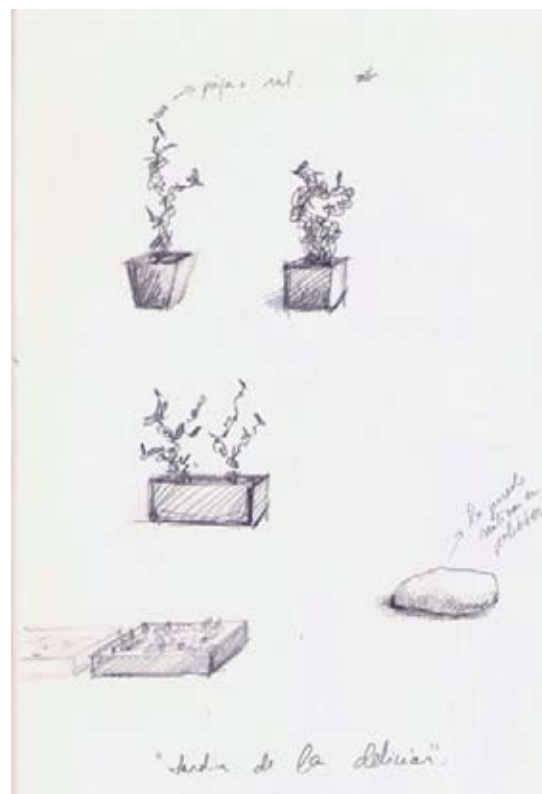


Bocetos de la obra titulada "Two Hearts", que están realizados en el año 2005. La obra final está realizada con la letras de los poemas utilizados en las esculturas de la serie "Towers". Pretendía tratar el tema de la fragilidad de los sentimientos y del amor. Utilizando, como en ocasiones anteriores, un material pesado y fuerte, dar una sensación de levedad y de fragilidad. Por ello el acero, formando dos corazones que están levantados o pendientes de un cable o "hilo". En estos bocetos también se pueden observar otras obras como "Towers" y la instalación de "The River of Memories". A esta obra decidí darle un acabado brillante, mediante el pulido del acero y un posterior barniz para metales. Para su ejecución realicé un alma con dos corazones unidos y envueltos en vendas de escayola. Sobre ellos procedí a la soldadura de las letras que lo conforman. Antes de soldar las últimas, le extraje los dos corazones y quedó así terminada tras el pulido.

Obra final "Two hearts" (90 x 50 x 45), expuesta en la Galería Josef Nisters (Alemania) en el año 2008.



En la parte inferior, podemos observar los bocetos y la obra titulada “El Jardín Soñado I y II”, realizados con letras de acero cortén, procedentes de las mismas piezas que la anterior y maceta de terracota. Expuestas en la misma muestra individual en Alemania. De 120 y 90 cm de altura.





Bocetos de la obra procesual "The River of Memories" o "Río de la Memoria", iniciada en el año 2001. Estos bocetos datan del año 2003, aunque realicé finalmente la obra en el año 2008 y 2009.

Para esta obra elaboré un texto para su catálogo, que explica perfectamente su motivación y sentido:

"The River of Memories" (El Río de la Memoria) es una obra procesual abier-

ta. Abierta a cualquier persona curiosa por la cultura, cercana a la creación, desde cualquier campo y sin fronteras. Profesionales o simples inquietos paseantes... Un vehículo internacional de expresión libre.

Es un acto en la búsqueda de la utopía: avivar los espacios expositivos y animar las bases de la cultura contemporánea, alejadas por gélido frío que produce la erudita asepsia, el miedo al rubor de la aparente ignorancia y la incomprensión resultante de la utilización de códigos herméticos.

Inicialmente evita el residuo del objeto y lo sustituye por su documento, que representa la memoria de todo el proceso. Este toma cuerpo objetual y se transforma finalmente en obra.

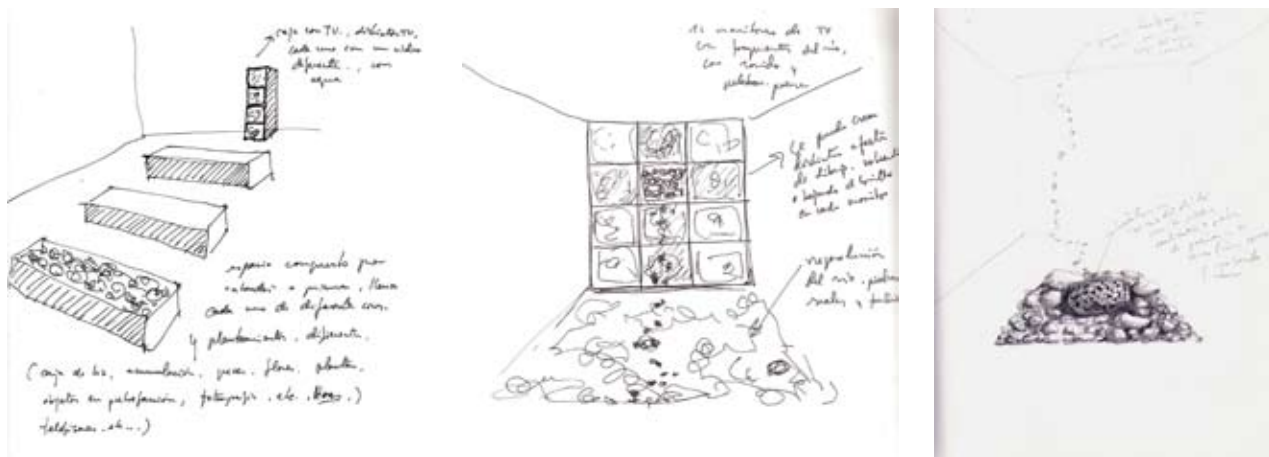
Hay una deconstrucción del objeto, de su materia y de su propiedad. Se trata de una purificación casi "chamánica" mediante el fuego. Permanecerá la idea, la inmaterial propiedad del sujeto.

Es un intento por recordar a todos: muchos son los caídos, pero pocos los recordados. Anónimos somos todos, solo es cuestión de tiempo, siempre relativo...

Es un proyecto que nos habla del tiempo, de lo efímero, como metáfora de la propia vida, de la muerte y de la necesidad del ser humano de dejar algún residuo que sea un testigo de su memoria. La necesidad de perpetuarse, de intentar ir más allá de la existencia limita-

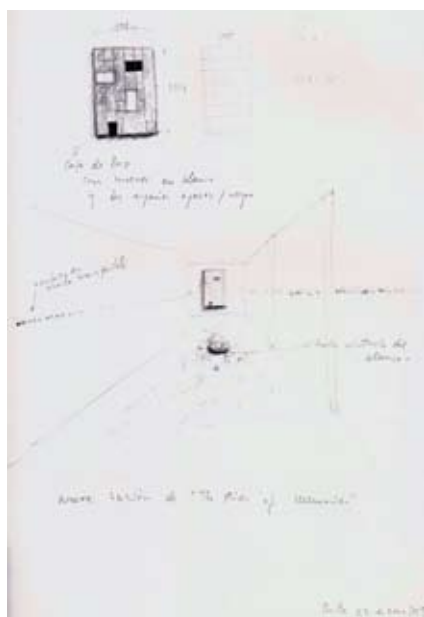
Pero en este río que se llama vida, el tiempo inexorablemente nos hará rodar por su corriente. Desgastará todo rastro superfluo que hayamos podido grabar en la piedra de nuestra existencia. La erosión del tiempo es implacable.

Es una obra procesual y se trata, a su vez, de un proyecto colectivo. Las fases del proceso eran:



1º. Convocatoria: En septiembre de 2008 realicé una convocatoria pública con una invitación a la participación, donde se explicaba todo el proceso de la acción y su obra final, especificando claramente el no retorno de las obras, así como su cremación. Estaba totalmente abierta a todas las personas que quisieran participar y se invitaba a la difusión del proyecto. Rescata la idea del mail art, ampliando los ámbitos de expresión y la nueva vía de comunicación que supone Internet. La única limitación era el campo bidimensional pero multidisciplinar: dibujo, pintura, ensayo, poema, música escrita, diseño, planos, texto o imagen, infografía, fotografía, etc. Es decir, cualquier forma de expresión cuyo soporte sea bidimensional, en un formato de proporción DIN A4, en composición vertical.

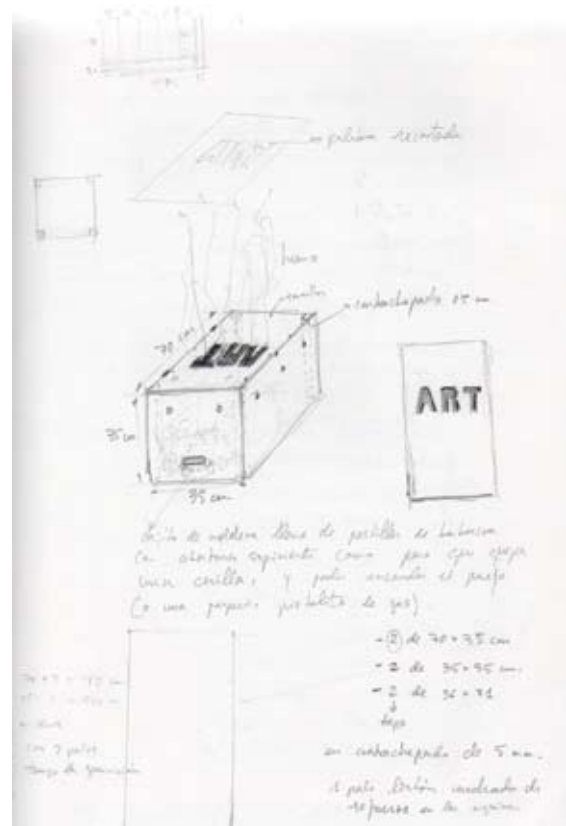
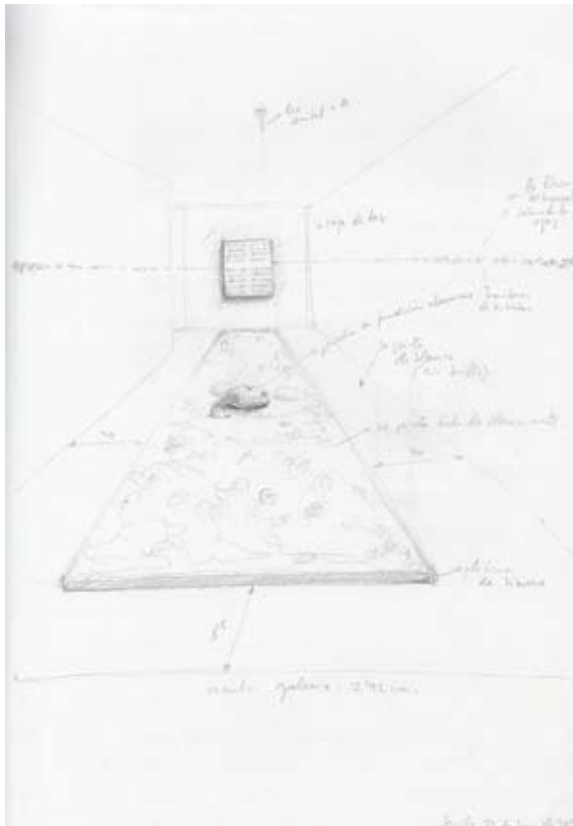
Lo que cada uno quisiera expresar libremente y sin censuras. La obra se convierte así en una plataforma libre de expresión. Se admitía obra original, fotocopia o simplemente un e.mail. Se publicó en la página Web: www.jesusalgovi.es/theriverofmemories todas las explicaciones del proyecto, en cuatro idiomas. De esta forma se podía acceder a la convocatoria con todo lujo de detalles desde Internet. Y en esta página se colgará todo el resultado de la obra.



2º. Recepción de ideas: Junto a la página web, se abrió una dirección de correo electrónico (e.mail: theriverofmemories@jesusalgovi.es) para recibir las ideas y trabajos. Estas obras se rescatarían en la impresora, teniendo así un soporte físico.

A su vez, se facilitaba una la dirección postal, para aquellas personas que prefiriesen enviar la obra en soporte físico. Todo aquello que se enviara sería incinerado.

3º. Documentación previa del colectivo: Fueron 49 ideas recibidas dentro de los plazos de la convocatoria, que forman parte de la exposición final y que están presentes en esta publicación: José Cala Fontquernie, Frank-Joachim Grossmann, Karen Pullich, Alexander Pawlik, An-



póstumo de guerra. Fuera de ella, en una línea, nombres de creadores plásticos de Andalucía, que han trabajado con un lenguaje contemporáneo, en las últimas décadas.

En la exposición final están presentes: toda la documentación (vídeo en loop de la acción), el mural y la instalación.

En multitud de ocasiones hemos escuchado que "El Arte ha muerto".

Pero...¿Qué es el arte?...¿Esto es arte?... Y si lo fuera. ¿Es una buena o mala obra de arte?

Desde los primeros comentarios acerca del arte por Hesíodo entre los siglos VIII y VII a. C., o la descripción del escudo de Aquiles por Homero en la Ilíada, hasta nuestros días, se ha empleado mucha tinta y letra impresa en ello. Y existen muchísimas definiciones que se aproximan. Pero ninguna infalible y absolutamente certera. Es la intangible y sutil cualidad del arte. Desde la famosa definición de Dino Formaggio: "Arte es todo lo que el hombre ha llamado arte" a la de Marcel Duchamp: "Arte es lo que el artista llama arte".

Pero, ¿Qué significa ser artista? ¿A quién le podemos poner la calificación o la denominación de artista y a quién no?

En el último siglo, el modelo de artista con "éxito" es aquel que alcanza en vida prestigio, fama y riqueza.

La consecución de cualquier título oficial de enseñanzas artísticas supone simplemente una especie de garantía de conocimiento que tiene poco o ningún peso como valor dentro del mundo profesional y del mercado del arte.

¿Por qué ocurre esto en el arte? ¿Qué sucede para que nos resulte, en ocasiones, difícil definirnos como "artistas", o definir a alguien como tal?

Realmente la “profesionalidad” en el arte está mal definida o, al menos, muy difusa. Decía Vlamínck¹⁶¹ que “ser pintor no es una profesión, del mismo modo que no lo es ser anarquista, enamorado, corredor o boxeador. Es un caso de naturaleza”.

Pero existe el apartado de artista plástico en el régimen de la seguridad social. Si quieres vender una obra y realizar su factura correspondiente debes estar dentro del “sistema” y pagar los impuestos oportunos, como cualquier otra actividad económica y como cualquier otra profesión.

No podemos negar que el arte es también una gran industria y un gran motor económico. No sólo de manera directa, sino también como una herramienta de fomento de campos como el transporte, los seguros, la seguridad, las editoriales, las empresas de impresión, las de montaje, y principalmente lo que en la actualidad denominamos turismo cultural. Esto ha potenciado sensiblemente las economías de muchas ciudades: nuevos museos, instituciones culturales, fundaciones, ferias de arte, bienales, etc, que suponen movimientos económicos importantes e inyectan, en muchos casos, grandes beneficios en las economías locales y elevan la imagen o el prestigio exterior de las ciudades. Ejemplos cercanos y evidentes como son Madrid, Bilbao o Málaga.

Alrededor de todo este mercado cultural e institucional, hay muchas personas que viven y trabajan por ello y de ello. Los protagonistas imprescindibles de este sistema son los artistas. Y yo me pregunto, desde hace ya muchos años: ¿Por qué hay tan pocos artistas en nuestra tierra que puedan vivir de su trabajo? ¿Cómo es posible que personas que han dedicado su vida al arte, y que están presentes en toda esta industria, sean los únicos que no pueden vivir de ello, o que lo hacen de una manera totalmente precaria, o necesitan trabajar en otra cosa? ¿Qué está fallando?

En algunos países europeos han sido conscientes de este problema y el sistema ha diseñado algunas soluciones. El artista, como cualquier otro ser humano, debe tener sus necesidades básicas cubiertas. Sólo así se puede crear. Un artista muerto tan sólo puede crear humus.

*Este proyecto es un **símbolo**.*

Es un homenaje al artista desconocido. Al profundo amante del arte que dedica su vida o su tiempo a la creación, sin más resultados que sus propias obras. Al artista que no está en los medios, que no sale en las fotos. Al genio que nunca llegó a conocer el público, o a aquel que, aun sin brillar o descubrir grandes secretos, dedicó todo su tiempo libre a producir algo bello. Pequeñas cosas, que como ladillos, como las pequeñas historias cotidianas que no se hallan en los libros de Historia, han construido el gran edificio que llamamos Cultura. Al artista marginal y al marginado. A aquellos que, a pesar de su calidad, abandonaron, frustrados por no obtener respuestas, por no ser lo suficientemente fuertes o duros. O los que lo hicieron decepcionados del funcionamiento del sistema y del mercado del arte. A aquellos que les faltaba la suficiente ambición, como para ver en los demás a contrincantes, y decidieron no entrar en una competición artificial y absurda.

A aquellos que no quisieron traicionar sus principios ni a sus compañeros y por exigir una dignidad de la labor del artista fueron expulsados del mercado. A los que no han querido ser políticamente correctos y han renunciado a las exigencias de la moda, negándose a nadar en el mainstream de lo contemporáneo. A los que se niegan a ser artistas cortesanos y pagan el duro precio del desprecio. A los que serán eternos artistas emergentes. Dedicado también a aquel artista anónimo que con su pequeña obra o acción logró emocionar o reflexionar a algunos.

161. Vlamínck. Rec. de de Micheli, Mario. “Las Vanguardias Artísticas del siglo XX”. Ed. Alianza Forma. Pág. 78.

Esto es **un homenaje** a todos los que han trabajado en nuestra tierra, tan anclada en su tradición, en este fenómeno que llamamos arte contemporáneo y que han construido parte fundamental de nuestra Cultura. Y es también un homenaje a las **ausencias**.

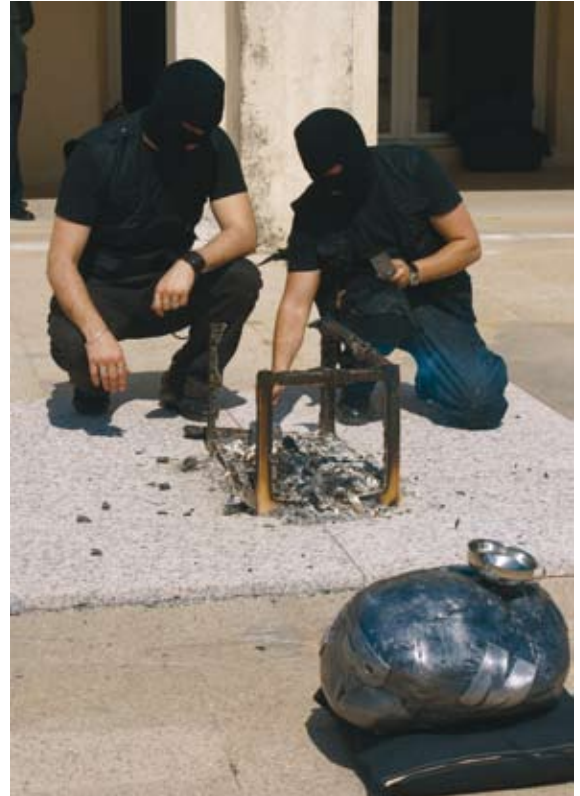
Jesús Algovi
Sevilla, 2009.
(Texto del catálogo)

Acción "The River of Memories", Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en Sevilla el sábado 21 de marzo de 2009.









Instalación "The River of Memories", Galería Weber Lutgen, Sevilla, 2009.







CONCLUSIONES

En este trabajo de investigación, podemos llegar a distintas conclusiones:

1. La primera es la falta de una definición precisa tanto del objeto de estudio (la obra de arte) como de su labor (la figura del artista y sus procesos), tratando de aproximarnos todo lo posible a su mayor comprensión, de una manera sencilla y clara. En este trabajo he tratado de acercarme todo lo posible, para comprender los fenómenos que rodean al proceso de creación.
2. El convencimiento de que con un correcto método de trabajo podemos desarrollar nuestra capacidad creativa. Que cada persona posee cualidades diferentes y en distintos niveles y que existe una mayor predisposición a la creación en ciertas personas, que desarrollan esta habilidad de manera más acentuada, de forma innata. Pero que, tengamos el nivel de capacidad que sea, éste es susceptible de ser desarrollado aplicando un método correcto e individual. Esto precisa de un sistema de enseñanza personalizada.
3. La generación de la idea es el elemento principal de la creación.
4. El dibujo, y más concretamente el desarrollo de los bocetos o proyectos son el principal instrumento del proceso creativo, para la elaboración de la idea, en cualquiera de los ámbitos de expresión plástica. Por tanto son la esencia y medio fundamental de una obra de arte.
5. He planteado en esta tesis una posible metodología del proceso creativo dentro de la expresión plástica contemporánea, mediante este estudio empírico basado en la propia experiencia y mi método personal de trabajo. Cómo se puede desarrollar una idea, desde su generación germinal hasta su desarrollo final. Y cómo se pueden fusionar, mediante el dibujo, distintos campos de expresión.

Espero que este trabajo pueda servir de ayuda a alguien, en este campo tan complejo, a veces generoso y a menudo ingrato, como es la creación.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. "La Creación Artística Como Cuestionamiento". Ed. IVAM.
- Adorno, Theodor W. Teoría estética. Colecc.: Básica de bolsillo. (Traducción: del alemán por Navarro Pérez, Jorge). Ed.: Ediciones Akal. Madrid, 2004. Páginas: 512
- Aguilera Cerni, Vicente. "Iniciación al arte español de la postguerra". Ed. Península. Barcelona, 1970.
- Arce y Cacho, Celedonio Nicolás de. "Conversaciones sobre la escultura: compendio histórico, teórico y práctico de ella" (1.786). Ed. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia. Año 1997 (1ª Edición). Total págs. 576.
- Aznar Almazán, Sagrario. "El Arte de Acción". Col. Arte Hoy. Ed. Nerea. Madrid, 2000.
- Barrera, Víctor. "¿Qué es una obra de arte hoy? Ed. Promociones Al-Andalus. Sevilla, 1999.
- Barron, Frank, "Personalidad creadora y proceso creativo", Madrid, Ed. Marova, 1969.
- Berger, John. "El sentido de la vista". Ed. Alianza Forma.
- Browne Sartori, Rodrigo / Silva Echeto, Víctor. "Antropofagias: las indisciplinas de la comunicación". Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.
- Browne Sartori, Rodrigo / Silva Echeto, Víctor. "Escrituras híbridas y rizomáticas". Ed. Arcibel. Sevilla, 2004.
- Campoy, A.M. "Lahuerta". Colec. Artistas Españoles Contemporáneos. Ed. Ministerio de Educación y Ciencia. Pamplona, 1973.
- Camus, Albert. "El mito de Sísifo". Ed. Alianza Losada.
- Celeya, Gabriel. "Cantos íberos". Ed. Verbo. Alicante, 1955
- Cobo, Chema.. "Amnesia" (últimos 896 aforismos del artista). Cubierta ilustrada del autor. 1999. Cáceres. Galería bores & mallo en coedición con editora regional de extremadura. encuadernación rústica ilustrada con solapas. 8º. 132 páginas
- De Bono, Edward. "El pensamiento creativo". Ed. Paidós. Barcelona, 1999.
- Duvignaud, Jean. "Sociología del Arte". (Traducc. de M. Bustamante). Ed. Península. Barcelona, 1969. 149 págs.
- Dyson, Freeman. "El infinito entodas direcciones". Ed. Tusquets. Barcelona, 1991.

- Eco, Humberto, "La definición del arte: Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?", Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1970.
- Everitt, Anthony. "Expresionismo abstracto". Ed. Labor.
- Fernández Polanco, Aurora. "Arte Póvera". Col. Arte Hoy. ED. Nerea. Madrid, 1999.
- Gardner, H., Arte, mente y cerebro: Una aproximación Cognitiva a la creatividad, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- Gaya, Ramón. "Velázquez pájaro solitario". Ed. Biblioteca de la Cultura Andaluza. Granada, 1984.
- Goleman, Daniel. "Inteligencia emocional". Ed. Kairós. 2000.
- Goleman, Daniel. "Inteligencia social". Ed. Kairós. 2007.
- Gombrich, Ernst H. "Historia del Arte". Ed. Alianza Forma. Madrid, 1984.
- Gombrich, Ernst H. "Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica". Ed. Debate. 2003.
- Corredor-Mateos, José. "Joan Ponc". Colección Artistas Españoles Contemporáneos. Ed. Ministerio de Cultura y Ciencia. Bilbao. 1974.
- Harman y Rheingold. "Higher Creativity". Ed. Jeremy P. Tarcher. New York, 1984.
- Harrison, Charles / Wood, Paul / Gaiger, Jason. "Art in Theory 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas". Ed. Blackwell Publishers. U.S.A. Total pág. 1248.
- Hesíodo. "La Teogonía". Traducc. L. Segalá y Estelella. Ed. Edicomunicación. Barcelona, 1996.
- Homero. "La Ilíada". Ed. Akal. S.A. Madrid, 1986.
- Hospers, John & C. Beardsley, Monroe. "Estética: Historia y fundamentos". Ed. Cátedra. Madrid, 1982.
- Jiménez, José, "Imágenes del hombre: Fundamentos de estética", Madrid, Ed. Tecnos, 1986.
- Kandinsky, Vasili Vasilievich. "De lo espiritual en el arte". Ed. Barral-Labor.
- Kanizsa, Gaetano, Gramática de la visión. Percepción y pensamiento, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1986.
- Koestler, Arthur. "Las Raíces del Azar". Ed. Univ. Of London, London, 1959
- Kris, Ernst. "Psicoanálisis y Arte". Ed. Paidós. Buenos Aires.
- Larrañaga, Josu. "Instalaciones". Col. Arte Hoy. Ed. Nerea. Madrid, 2001.
- Luca de Tena, Torcuato. "Los renglones torcidos de Dios". Ed. Planeta.
- Malraux, André. "Psychologie de l'art". Ed. Alber Skira. Gêneve. 1948.
- Malraux, André. Prólogo "The Conquerors". Translated by Winifred Stephens Whale. Ed. Beacon Press. Boston. 1956.
- Manaut Viglietti, José. "Técnica del arte de la pintura". Ed. Dossat S.A. Madrid, 1959.
- Maugham, William Somerset. "Cakes and Ale, or, The skeleton in the cupboard". Ed. Heinemann. London, 1930.
- Micheli, Mario de. "Las vanguardias artísticas del s. xx". Ed. Alianza Forma. Madrid, 1989.
- Neruda, Pablo. "Confieso que he vivido". Ed. Seix Barral. Barcelona, 1984.
- Nourgier, Louis-René. "Arte Prehistórico". Historia del Arte. Tomo I. Ed. Salvat. Barcelona, 1985.
- Ortega y Gasset, José. "La deshumanización del arte y otros ensayos de estética". Prólogo Valeriano Bozal. Colecc. Austral. Madrid Espasa-Calpe, 1987
- Panofsky, Erwin, "Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte", Madrid, Ediciones Cátedra, 1980, 3ª ed.
- Panofsky, Erwin. "Estudios sobre iconología". Ed. Alianza Universidad.
- Platón. "Diálogos: Filebo, Timeo, Critias". Ed. Gredos S. A. Madrid, 2002.

- Poli, Francesco. "Producción Artística y Mercado". Ed. Gustavo Gili.
- Punset, Eduardo. "El viaje al amor". Ed. Destino. Barcelona, 2007.
- Ramírez, Juan Antonio. "Medios de masas e historia del arte". Ed. Cátedra. Madrid 1998.
- Raquejo, Tonia. "Land Art". Col. Arte Hoy. Ed. Nerea. Madrid, 1998.
- Read, Herbert. "Arte y sociedad". Ed. Península. Barcelona, 1977.
- Rewald, John. "El Post-impresionismo". Ed. Alianza Forma. Madrid, 1982.
- Romano, David. "Elementos y técnica del trabajo científico". Ed. Teide. Barcelona, 1983.
- Sontag, Susan. "La estética del silencio", en "Estilos Radicales", (traducción Eduardo Goligorsky). Ed. Taurus. Madrid, 1997.
- Sternberg Robert J., "Inteligencia Exitosa", Paidós, España, 1997
- Taylor, Alfred Edward. "The Problem of Conduct: a study in the Phenomenology of Ethics". Ed. Macmillan. London, 1901.
- Taylor, Brandon. "Arte hoy". Ed. Akal. Madrid, 2000.
- Thomas, Karin. "Diccionario de arte actual". Ed. Labor. Barcelona, 1982.
- Tolstoi, Lev, "¿Qué es el arte?". Ed. Nexos. Barcelona, 1992.
- Torrance, E.P. "Educación y capacidad creativa". Ed. Marova, Madrid, 1977.
- Torres García, Joaquín. "Universalismo constructivo". Ed. Alianza Forma.
- Wittgenstein, Ludwig. "Observaciones sobre los colores". Ed. Paidós Estética. Barcelona, 1994.
- Zóbel, Fernando. "Cuaderno de apuntes". Ed. Juana Mordó. Madrid, 1974.

CURRÍCULUM DE JESÚS ALGOVI

Jerez 1968. Reside en Sevilla desde 1974. Licenciado en Bellas Artes, en 1990 por la Universidad de Sevilla. Su obra plástica multidisciplinar abarca la pintura, escultura, obra gráfica, instalación, poesía visual y sonora, land art y arte de acción (performance, happening y arte procesual).

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (Selección)

- 2009 MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MAC). "Antropofagias" (Vídeo, documentación e instalación) . Valdivia (Chile). Diciembre.
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO (Vídeo/ Performance) y GALERIA WEBER-LUTGEN (Instalación / Site Specific). Proyecto: "The River of memories". Obra procesual. Sevilla. Marzo - Junio. *
- 2008 GALERIE JOSEF NISTERS. "Der Riss". Speyer (Alemania).
- 2007 GALERIA WEBER-LUTGEN. "Babell". Sevilla. Septiembre. *
- 2006 ART KARLSRUHE 2006. International Art Fair. Galerie Josef Nisters. Karlsruhe (Alemania). *
ART BOKS GALLERY. Aarhus. (Dinamarca). Mayo.
GALERIENTAGE. Galerie Josef Nisters. Mannheimer Kunstverein. Mannheim (Alemania).
- 2005 GALERIA MILAGROS DELICADO. "La Frágil Solidez". Pto. Sta. María. Marzo.
GALERIE JOSEF NISTERS. "La Frágil Solidez". Speyer (Alemania). Mayo.

(*) Exposiciones con catálogo.

- MUSEU D'ART MODERN. Tarragona. Noviembre. *
- 2004 SALA PESCADERIA VIEJA. "El Eterno Retorno". Instituto de Cultura. Jerez. *
- 2003 ART CHICAGO. International Art Fair. Galería I. Ignacio. Chicago. (USA) *
 KUNSTVEREIN NEUSTADT. Transit A-Z. (con D. Zurnieden). Villa Böhm. (Alemania) *
 ART NEW YORK. Internat. Art Fair. Jacob Javits Convention Centre. Galería I. Ignacio. New York. (USA). *
 GALERIE JOSEF NISTERS. "The Eternal Return". Speyer. Mayo (Alemania). *
 ART MIAMI. International Art Fair. Galería Isabel Ignacio. Miami (USA). *
- 2002 THE AIR GALLERY. Diciembre. London (UK) *
- 2001 MUSEO DE HUELVA. Sala Siglo XXI. Marzo. Huelva. *
 KÜNSTLERHAUS. "Tránsitos". Septiembre. Speyer. (Alemania). *
- 2000 GALERIA ALHADROS. "El color y su ausencia". Abril. Ibiza.
 ART'IBIZA 2000. International Art Fair. "Ánima Cíclica". (Project Room). Galería Alhadros. Septiembre *
- 1999 GALERIA M.M. "Breve amor eterno". Jaén. Abril- Mayo. *
 ARTISSIMA'99. Fiera internazionale d'arte contemporanea. Galería MM (escultura- instalación). Palazzo Lavoro. Octubre. Turín. (Italia).
- 1997 GALERIA ISABEL IGNACIO. Enero. Sevilla.
- 1996 GALERIA DETURSA. Abril. Madrid.
 GALERIA RAMON PUYOL. Mayo. Algeciras. *
- 1994 GALERIA CARMEN DE LA CALLE. Marzo. Jerez.
 GALERIA MAITE BEJAR. Diciembre. Córdoba.
- 1992 GALERIA CARMEN DE LA CALLE. "Reflexion-art". Abril. Jerez. *
- 1990 "ARTVERTENCIA". (Junto al poeta J. Sánchez). Poesía, ensayo, pintura, escultura, instalación y acción (Sevilla y Cádiz). GALERIA LA CAJA DE PANDORA. Puertp de Sta. María. GALERIA ERA. San Fernando. Agosto. *

EXPOSICIONES COLECTIVAS Y PERFORMANCES (Selección)

- 2009 "CULTURA CERO". Organiza AGAAC (Galería Weber-Lutgen, Edición + DVD La Grieta). C.A.S. (Centro de las Artes de Sevilla). Febrero.
 "TEN YEARS AFTER". Galerie Josef Nisters. Speyer (Alemania). Junio.

- "EL PUERTO DE LAS ARTES. LINGUA FRANCA I: Agresión-Conflicto-Accidente". Comisario: Iván de la Torre. (Performance Multimedia "ARCO: Fiera de Arte Contemporáneo"). Museo de Huelva. Huelva. Septiembre. *
- 2008 - "LA PERFORMANCE EXPANDIDA". Comisaria Margarita Aizpuru. "El Proyecto Sísifo" (Instalación y vídeo). Centro Cultural de Cajasol. Sala Villasís. Sevilla. *
- "LUZ A AFRICA". Sala de la Provincia. Diputación de Sevilla. Sevilla. Junio. *
- "EL SUR EXPRESSA". (Performance multimedia "Razones de Peso"). Comisaria M. Aizpuru. CAS (Centro de las Artes de Sevilla). Sevilla. Junio *
- "CIENCIA, TECNOLOGÍA, ARQUITECTURA". "Artificial Love" (Instalación Interactiva). Organiza AGAAC, en colaboración con BIACS 3. Sala Santa Inés. Sevilla. Septiembre. *
- "EDICIONES". Galería Weber-Lutgen. Edición (libro de artista y poema animado) "La Grieta". Sevilla. Noviembre.
- 2007 "DAWN ARDENT". Galería Weber-Lutgen. Sevilla. Junio. *
- "VULGARISARTE". "Necesidades de mercado" (Instalación-interactiva). Sala Endanza. Sevilla. Marzo.
- 2006 "CONTENEDORES". 6ª Muestra Internacional de Arte de Acción. "H₂(ART)0 (Performance). Sevilla. Febrero.
- "LA PERFORMANCE EXPANDIDA". "Proyecto Sísifo" (Obra procesual). Instalación, pintura y vídeo. Comisaria Margarita Aizpuru. Fundación R. Botí. Sala Puerta Nueva. Córdoba. *
- "FUERA DE CATALOGO: ARTE DE ACCION EN ANDALUCIA (1990-2005)". Comisario R. Barroso." Proyecto Sísifo" (vídeo-instalación) y "Arte Comestible" (documentación). Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC). Sevilla. Marzo *
- FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE GUADALAJARA. "Libro de Artista". Pabellón de Andalucía. Guadalajara, (Méjico).
- "50 + 1". Galería Josef Nisters. Speyer (Alemania)
- "75 ANIVERSARIO II REPUBLICA". Sala Guadalquivir. Ayuntamiento de Sevilla. *
- 2005 "DESACUERDOS". (documentación y vídeo). Fundación Guerrero (Granada) y Museo De Arte Contemporáneo De Barcelona (MACBA). Marzo.
- GALERIE JOSEF NISTERS. "Rückblick – Ausblick". Speyer (Alemania). Noviembre
- 2004 ALZHEIMER. Sala Alfonso X el Sabio. A.F.A. Puerto de Sta. María. Sept. *
- GALERIA MILAGROS DELICADO. "Obra Sobre Papel". Puerto de Sta. María. Diciembre.
- 2003 KUNSTVEREIN SPEYER. Künstler Bund. Städtische Galerie. Septiem. Speyer. (Alemania)
- ARTE ACTUAL. Feria de Arte Contemporáneo. Gal. Isabel Ignacio. Oct. Sevilla
- 2002 FONDO EDO TEMPIA. Ciudad de Biella. Noviembre. (Italy). *
- HOTEL Y ARTE. International Art Fair. Galería Isabel Ignacio (instalación) Oct. Sevilla.
- LA HERRERIA. "Hierros en la Herrería". (Acción "Agnus Dei"). Enero. Sevilla.

IX PREMIO Caja Rural. Abril – Mayo. Sevilla y Huelva. *

- 2001 GALERIA MARGARITA ALBARRAN. "El Cartel Imposible". Sevilla. Abril.
KÜNSTLERHAUS. "Horizont" (acción-edición: agnus dei). Speyer (Alemania). Mayo.
FREIE WAHLEN. I International Art Fair. Artist Net Work (Projects). Junio. Staatliche Kunsthalle Baden Baden. (Alemania). *
VIII PREMIO IBERICO (ESPAÑA Y PORTUGAL) DE ESCULTURA. Ciudad de Punta Umbría. (Ganador del 1º Premio). Julio. *
ART'IBIZA 2001. "Transit A-Z" (Con D. Zurnieden) G. Alhadros (Instalación). Septiembre. *
ART'EXPO 2001. Fira Internacional. (instalación). Galería Alhadros. Julio. Barcelona *
- 2000 HOMENAJE A JOAN BROSSA. Internaci. de Arte Correo. Diputación de Huelva. Enero. *
GALERIA HEXALFA. Lisboa. (Portugal). Enero.
CUATRO ESCULTORES (ANDALUCIA-PORTUGAL). Puerto de las Artes. III Ciclo de Arte Contemporáneo de La Rábida. Diputación de Huelva. Julio-Agosto. *
MUSEU D'ART MODERN. Bienal de Escultura. (instalación) Tarragona. Julio-Agosto. *
ARTE COMESTIBLE. (Acción) Feria Internacional de Arte ART'IBIZA 2000. Septiembre.
ARTE COMESTIBLE. (Acción). Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (C.A.A.C). Octub.
PLASTILIRICA. C.C. Alfonso X. (instalación) El Pto. de Sta. María. Diciembre. *
- 1999 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO DE SEVILLA. Galería Artoteca. Palacio de Exposiciones y Congresos (instalación). Enero. *
1/20. OBRA SOBRE PAPEL. Galería MM. Jaén. Junio. *
ARTE COMESTIBLE. (Acción) Diputación de Sevilla. Junio. *
ARTISSIMA 99. Galería MM (pintura). Palazzo di Lavoro. Turín (Italia) *
"SECULO XXI". (II International Mail Art). Câmara do Barreiro. (Portugal). Noviembre. *
99 DEL 99 en SEVILLA. Sala Santa Inés. Sevilla. Diciembre. *
- 1998 ARTE CONTEMPORANEO ANDALUZ. Día de Andalucía. Ayuntamiento de Sevilla.
ARTE COMESTIBLE. (Acción) Organiza J. Algovi. Galería Artoteca. Sevilla. Marzo. *
MUSEU D'ART MODERN. Bienal de Escultura (instalación). Tarragona. Jul.-Sept. *
ARTISTES PER TERCER MILENI. (instalación) Palau Marc. Barcelona. Octubre. *
- 1997 XX AÑOS DE AMNISTIA INTERNACIONAL. Sala St. Inés. (instalación) Sevilla. Marzo. *
GALERIA ARTETECA. Exposición Inaugural. Sevilla. Abril. *
FINALISTAS PREMIO FOCUS. Palacio de los Venerables. Sevilla. Abril. *
ARTE COMESTIBLE (Acción). Organiza J. Algovi. Acción Directa. Sevilla. Mayo.
- 1996 GALERIA FERNANDO SERRANO. Moguer. Enero.

- SEVILLA EN ARTES PLASTICAS. Ayuntamiento de Sevilla (instalación). Junio. *
- EXPOSICION INTERNACIONAL DE ARTE CORREO. Fundación Juan Ramón Jiménez. Galería Fernando Serrano. Moguer. Octubre. *
- MUSEU D'ART MODERN. Biental de Escultura.(instalación) Tarragona. Dic.-Feb. *
- 1995 GALERIA AFINSA. Sevilla. Junio.
 GALERIA FELIX GOMEZ. Sevilla. Julio.
 GALERIA CARMEN DE LA CALLE. Jerez. Agosto.
 GALERIA MARTA MOORE. Sevilla. Diciembre.
- 1994 MUJER DEL TERCER MILENIO. Sala Caja S. Fernando. Jerez. Marzo. *
 EXPOSICION INAUGURAL. GALERIA UNICEF. Sevilla. Junio.
 GALERIA MAITE BEJAR. Córdoba. Diciembre.
- 1993 EQUUS AD TRANSGRESIONEM. (instalación).Galería C. DE LA CALLE. Jerez. Abril.
 I MUESTRA CIUDAD DE DOS HERMANAS. Junio.
 ARTISTAS CON CUBA. Salas del Arenal y de Santa Inés. Sevilla. Diciembre. *
- 1991 IN MEMORIAM. GALERIA ERA. San Fernando. Enero.
 ARTVERTENCIA. (junto a los poetas J.Sánchez y R. Duarte y la pintora M.Bascó). Pabellón de Uruguay. Sevilla. Abril. *
 ADUANA. Diputación de Cádiz. Julio. *
 GALERIA VENTANA ABIERTA. Sevilla. Diciembre.
- 1990 APARTE. Galería ERA. San Fernando. Abril.
 III MUESTRA DE ARTES PLASTICAS. Jerez. Mayo.
 APARTE. Pabellón de Uruguay. Sevilla. Junio.
- 1989 EXPOSICION DE DIBUJO Y PINTURA. Sala Facultad de BBAA. Sevilla.Abril.
 JOVEN PINTURA. Sala del Monte. Dos Hermanas. Mayo.
 IV CERTAMEN NACIONAL UGT. Madrid. Diciembre.
- 1988 PROPUESTAS. Alcalá de Guadaira. Enero.
 GALERIA PROMOARTE. Sevilla Febrero.
- 1987 JOVENES PINTORES. Sala del Monte. Carmona. Marzo.
 COLECTIVO FUNDAMENTOS. Centro Goya. Sevilla. Abril.
 SEIS PINTORES. Galería PROMOARTE. Sevilla. Octubre.
- 1986 I MUESTRA DE ARTE ANDALUZ DE VANGUARDIA. Diputación de Cádiz. Junio.
 COLECTIVO FUNDAMENTOS. Centro Goya. Sevilla. Diciembre.
 PABELLON MUDEJAR. Sevilla. Diciembre.

EDICIONES / OTROS

- 2000 MONUMENTO. "ES CULTURA". Intervenciones Escultóricas. Plaza de las Batallas. Excmo. Ayuntamiento de Jaén. *
- 2001 "THE COLLECTION". Ashley Jenkins LTD. Publishers. Graphic Edition. Sevilla-London. *
Ganador de la Beca Internacional Kunstlerhaus Speyer. (5 meses). (Alemania).
- 2002 "THE TEMPLE COLLECTION". Ashley Jenkins LTD Publishers. Graphic Edition. Sevilla-London. *
"THE SISYPHUS COLLECTION". Ashley Jenkins Publishers. Graphic and Sculpture Edition.*
"SISYPHUS PROJECT". Video Edition (Procesual Art). Realization: Yvan Schreck. Produced by Ashley Jenkins.
- 2003 "NEW TRANSIT". Ashley Jenkins Publishers. Action and Graphic Edition.
- 2008 "La Grieta / Der Riss". Edición + Poema Animado (DVD). Edita Galería Weber-Lutgen. Produce Padilla-Libros. Sevilla

MUSEOS Y COLECCIONES PÚBLICAS

- Ciudad de Jaen
- Ciudad de Punta Unbría
- Ciudad de Jerez
- MUSEO DE HUELVA
- MUSEUM OF THE ROYAL HOUSE OF PORTUGAL. Arte Moderna. Vicenza. (Italia).
- MUSEU D'ART MODERN. Tarragona.

BIBLIOGRAFÍA

ARTÍCULOS

- Art Chicago". Rev. Intern. ART NEXUS. 2003 (USA)
- "Art Miami". Revista WHERE. January 2003. (USA)
- "Jesús Algovi".(Libros). Revista Internacional de Arte LAPIZ. N° 193
- "Escultura:Jesus Algovi ". Rev. EL SIGLO QUE VIENE. n° 35-36. Pag.9. Sevilla, Sept, 1998.
- "ART IBIZA 2000". N° 83. REV. INSEL. Septiembre 2000.
- ACOSTA, Laura."A Most Unusual Guest". DIMENSIONS. Winter 2002. Seville-London (UK)

- AIZPURU, Margarita. "De la palabra a la imagen. De la idea al objeto". Texto Catálogo Museo de Huelva. 2-01.
- . "Breve Amor Eterno". Catálogo Galería MM. Jaén 1999.
- . "J. Algovi o la Estética de la Palabra Multidireccional ...". Catálogo Künstlerhaus. Speyer 2001.
- . "La Performance Expandida". Revista MU. nº 10. 2008.
- ALBEROLA, Dolors. "La Mujer Del Tercer Milenio". REV. DE LOS FIN DE SEMANA 13-3-94.
- ALCÍBAR, Miguel. "Vivir en la Alameda". Revista LA SIRENA. nº 2. Sevilla. Mayo. 1998
- ALFAGEME, Pedro. "Mujeres Y Hombres ...". EL CORREO DE ANDALUCIA. 12-3-94.
- . "Rompecabezas De Jesus Algovi". EL CORREO .29-3-94.
- ALGOVI & SANCHEZ. "Manifiesto Art-Vertencia". REVISTA DEL OCIO. 2-2-90.
- ALGOVI, Jesús. "Breve Amor Eterno: Poemas". Rev. Literaria. EL TROVADOR. Nº 2. 1999.
- . "Arte Comestible: Manifiesto". EL BOLETIN. Nº 12. Otoño de 1998.
- . "Reflexion-Art". Catálogo Galería C. de la Calle. Jerez 1992.
- . "Babell". Texto Catálogo. Ed. Galería Weber-Lutgen. Sevilla 2007.
- . "Ein Umtriebiger Initiator: Andalusischer Künstler". DIE RHEINPFALZ. Nº 22. 26-1-01. (Alemania)
- . "Mäntel Und Schals Umsonst Mitgenommen". DIE RHEINPFALZ. 14-5-2001 (Alemania)
- BRAVO, María J. "Escultura a lo grande". ODIEL INFORMACION. 10-7-2000
- BROWNE SARTORI, Dr. Rodrigo. "La Indisciplina de la Disciplina". Catálogo Sala Pescadería. Jerez 2004.
- BUENDÍA, José Luis. "Esculturas Urbanas". DIARIO DE JAEN. 21-1-2000
- BULNES, Amalia. "Exposicion De Arte Comestible". EL CORREO DE ANDALUC. 6-3-98.
- CABRAL, Ismael G. "El Arte Contemporáneo abre camino...". EL CORREO DE ANDALUCÍA. 10-09-2007.
- CAMACHO, Manuel. "Jesus Algovi". LA VOZ DE NERVION. 2-97.
- CANSINO, Eliacer. "Arte Comestible". DIARIO DE SEVILLA. 27-7-2000
- CARRASCO, Marta. "Hotel y Arte". ABC. 25-10-2002
- . "El arte de acción...". ABC. 24- 01-2008
- CARRASCO PEDRERO, Martín. "El conceptualismo humanizado". HOY. 14-3-2001
- COSTA, Josep Ángel. "El arte comestible marca...". DIARIO DE IBIZA. 1-10-2000
- DEL ARCO, Carmen. "Arte Contemporaneo Para Las Calles". EL PAIS. 16-12-99.
- DELGADO, Ana. "La Mujer Del Tercer Milenio". DIARIO DE JEREZ. 8-3-94.
- DIAZ, Eva. "Arte De Mesa Y Mantel". EL MUNDO. 7-3-98.

- DONAIRE, Ginés. "Polemica...". EL PAIS. 9-1-2000
- DUARTE, Rafael. "Art-Vertencia". DIARIO LA CUESTION. 9-90.
- FDEZ. DE CASTILLEJO. "Arte Comestible". ABC de Sevilla. 5-3-98.
- GARCIA, Inmaculada. "La vanguardia arriba a puerto". DIARIO DE SEVILLA. 11-7-2000
- GARRIDO, J.M. "Jesus Algovi". Revista de Arte ASPASIA. Nº 2. Pag.44. Verano 1998.
- GOMEZ, J.M. "En Algeciras". EL CORREO DE ANDALUCIA. 1-5-96.
- GOZÁLEZ, Ignacio. "Un Mecenaz Del Siglo Xx". EL MUNDO. 12-2-99
- GREEN, Lisa Jane. "Conceptual Artist Jesús Algovi". ART TODAY. Volume 1. 2001. London (U.K.)
- . "Artist in Focus: Jesús Algovi". DIMENSIONS. Febrero 2002. Sevilla- London (UK)
- . "Jesús Algovi: The Art of Subversion". DIMENSIONS. Mayo 2002
- . "The Sisyphus Project by J.Algovi". DIMENSIONS. August 2002. Seville- London (UK).
- HERNÁNDEZ, Toñi. "Premios del VIII Certamen Ibérico de Escultura". HUELVA INFORMACIÓN. 23-07-2001
- HERRANZ, Julio. "Sigo Creyendo En La Utopia...". ULTIMA HORA IBIZA. 23-4-2000
- . "Arte que te quiero arte". U.H. IBIZA. 29-9-2000
- . "El arte es nutritivo". ULTIMA HORA IBIZA. 28-9-2000
- . "Instalaciones y performances". U.H. IBIZA. 26-9-2000.
- HINTZEN, Barbara. (bai). "Die Resultate der Fruchtbaren Klausur". DIE RHEINPFALZ. 17-09- 2001.
- J.S.N. "Ich liebe Gedichte, Ich liebe Speyer": Der Spanischer Künstler". SPEYERER MORGENPOST. 8-08-2008.
- J.U.L. "Ein Andalusier, der sich hier wie im Kloster fühlt". DIE RHEINPFALZ. 15- 08- 2001.
- JEREZ, Fátima. "Una Iniciativa Artistica ...". DIARIO DE JAEN. 16-1-2000.
- ORELUS-BRUDER, Ellen. "Mit Sprache der Kunst zu Kunst der Sprache". DIE RHEINPFALZ. 8- 08- 2008.
- KURZ, Matthäus. "Der Rezipient muss sich selbst in die Werke..." SPEYERER MORGENPOST". 5-02-2003.
- LARRONDO, José M^a. "Algo vi en su obra". Catálogo Exposición. Ed. Museo D'Art Modern de Tarragona. 2005.
- LOBO, J. "Jovenes Con Licencia Para Pintar".EUROPA SUR. 5-5-96.
- LÓPEZ, Javier. "Vanguardia Escultorica Para La Capital".DIARIO DE JAEN. 15-12-99
- LORENTE, Manuel. " Jesus Algovi". ABC de Sevilla. 8-2-90.
- . " Seis ". ABC de Sevilla. 24-10-87.
- . " Dibujo Y Pintura". . ABC de las Artes. 6-4-89.

- MARÍN-MEDINA, José. Catálogo Caja Rural del Sur. Sevilla 2002.
- MARTÍNEZ, Marlene. "Arte en Miami". Rev. VOGUE. Vol. 5. Nº 1. Enero 2003. (USA)
- MOLINA, Margot. "Carne De Artista...". EL PAIS. 21 de junio de 1999.
- . "La Rábida, El Puerto de las Artes". BABELIA (EL PAIS). 8-7-2000
- . "Algovi Y La Unidad Del Arte". BABELIA (EL PAIS). 15 de mayo de 1999.
- . "Volantes De Pata Negra". EL PAIS. 17 de junio de 1999.
- . "16 visiones científicas del arte andaluz". EL PAIS. 17- 09- 2008.
- MONTENEGRO, Enrique. "Ánima cíclica, una exp. de J.Algovi en el Museo". HUELVA INFORMACION. 26-3-01
- MONTOYA, José Luis. "EL PATIO". ABC de Sevilla. 7-1-97.
- MORAN, Carmen "El Arte De Comerse Un Cuadro". EL PAIS. 8-3-98.
- MOURE, M. "El Jerezano Algovi...". DIARIO DE JEREZ. 26-02-2004.
- MUÑOZ, Norian. "Jesús Algovi ... en el Museu d'Art Modern"". DIARI DE TARRAGONA. 12-11-2005
- NEVADO, Felipe. "Arrebato controlado". ODIEL INFORMACION. 10-3-2001
- . "Arte multidisciplinar de Jesús Algovi ". ODIEL INFORMACION. 8-3.2001
- NISTERS, Dr. Andrea. "Anmerkungen Zu Den Arbeiten von J. Algovi". Catálogo Galerie Josef Nisters. 2003
- PALLARES, Carmen. "La Aventura Espacial De Roman Y Algovi".. ABC de las Artes. 3-5-96.
- PALOMO, Bernardo. "La Rueda de la Existencia Abrumadora". DIARIO DE JEREZ. 7-03-2004
- . "Artistas Sin Mas". DIARIO DE JEREZ. 11-3-94.
- . "Jesus Algovi". EL CULTURAL. 9-5-99.
- . "El Inconformismo Social En La Pintura De Jesus Algovi". DIARIO DE JEREZ. 9-90.
- . "Jesus Algovi: Reflexion-Art". DIARIO DE JEREZ. 20-3-92.
- . "La Innovadora Pintura". . DIARIO DE JEREZ. 4-5-90.
- PAULI, Andrea. "Jesús wohnt im Künstlerhaus". TAGESPOST. 15-5-2001. (Alemania)
- . "Jesus Algovi Kommt Nach Speyer". TAGESPOST. (Pag. 0, 15 y 18). 26-1-01. (Alemania)
- . "Stipendiat Jesús zwischen Sisyphus und Stigma. TAGESPOST. 15-8-2001 (Alemania)
- PEREZ VILLEN, Angel Luis. "Pinturas Y Esculturas De Jesus Algovi". CUADERNOS DEL SUR. 1-12-94.
- PIÑA, José Manuel. "Un Artista Multidisciplinar". DIARIO DE IBIZA. 11-4-2000
- PONCE DE LEÓN, R. "Arte Solidario". EL PAIS. 17-1-99.

- PRIETO, Inma. "Premio a las escultura de Algovi y Gigante". ODIEL INFORMACION. 22-07-2001.
- R.S.F. "Mar de Letras". DIARI DE TARRAGONA. 26- 11- 2005.
- RAPELA, Yolanda. "El Viaje de Ida y Vuelta de J. Algovi". JEREZ INFORMACION. 26-02-2004
- RODRIGUEZ BARBERAN, Fco. Javier. "Hablar Del Vacio". Catálogo Galería R. Puyol. 5-96.
- . "Persistent Traces As Drops, Drops Repeated As Words". Catálogo "Trilogy".2003. (USA)
- RIOS, M. "Historias Femeninas". DIARIO DE JEREZ. 10-3-94.
- RITUERTO, Ricardo M. de. "La última edición de Art-Chicago...". EL PAÍS. 12-05-2003
- ROMAN GRIMA, José. "Es-Culturas". DIARIO DE JAEN. 17-1-2000
- RUBIO, Ana. "Algovi". EUROPA SUR. 15-5-96.
- . "Caballo Hacia La Transgresion". DIARIO DE JEREZ.16-5-93.
- S.H. "La Exposición de Algovi cierra con éxito de público y crítica". HUELVA INFORMACION. 17 -04 - 2001.
- . "Jesús Algovi muestra en la Sala Siglo XXI del Museo de Huelva". HUELVA INFORMACION. 29-03- 2001.
- SÁNCHEZ, Javier. "Art-Vertencia". Rev. Literaria ANUARIO DEL MEDIO DIA. Año 1. N° 1. 1992.
- SCHWÖBEL, Marek. "Sisyphus in der Welt der Worte: Spanische Künstler J.Algovi". DIE RHEINPLALZ. n° 103/ 05
- SLEBY, Blanca. "Algovi muestra sus obras conceptuales en Huelva". LA PRENSA. 10-3-2001.
- STEIGNER-KUKATZKI, Beate. "Von kontemplativer Strenge geprägt". DIE RHEINPLALZ. 17- 09- 2001.
- . "Licht und Leben". DIE RHEINPLALZ. 5-05-2003.
- . "Grosse Unterschiede Nur im Stil". DIE RHEINPLALZ. 25-05-2005.
- SUERO, Manu. "Jesús Algovi Recibe el Premio de Escultura". Punta Umbría SEMANAL INFORMACIÓN. 27-7-2001
- T. N. "Einzelne Buchstaben, komplexe Botschaften". SPEYERER MORGENPOST. 04- 05-2005.
- TÉLLEZ, Juan José. "Jesus Algovi: al final del siglo xx etiquetar queda obsoleto". EUROPA SUR. 8-5-96.
- THENHART, Karl-Heinz. "Wasser als poetische Metapher für Lebenszyklus". SPEYER. MORGENPOST. 5-05-2003
- VÁZQUEZ & ESCAÑO. "Arte Comestible". Revista de Arte ASPASIA. (Pag. 28-31). Primavera de 1998. N° 1.

LIBROS

- DICCIONARIO DE PINTORES Y ESCULTORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XX. Editorial FORUM ARTIS. Volumen 1. pag. 89 (Fernando Ponce). Madrid 1994.
- “LA PLASTICA CONTEMPORANEA EN LA PROVINCIA DE CADIZ”. Bernardo Palomo. Ed. Caja Rural. Págs. 26 y 82. Sevilla. 1997.
- “LA COLECCION DEL MONTE”. Fco. Javier Rodríguez Barberán. Ed. Fundación EL MONTE. Sevilla. 1999. pag. 109.
- ARTISTI CONTEMPORANEI. Tipografia Arte Della Stampa. Edizione 2000. Italy.
- “QUIÉN Y POR QUÉ”. Ed. Arte y Patrimonio. Madrid 2001
- “THE CONTEMPORARY WHO’S WHO”. Ed American Biographical Institute. 2002. N.C. USA.
- “WHO’S WHO IN THE XXI CENTURY”. Ed. International Biographical Centre. 2002. Cambridge. UK.
- “LA RENOVACION PLASTICA EN ANDALUCIA”. Bernardo Palomo. Ed CAC Málaga. 2005
- “LA FRÁGIL SOLIDEZ” (Poesía). Jesús Algovi. Ed. Padilla-Libros. Sevilla. 2005.
- “JESUS ALGOVI”. Margarita Aizpuru and Lisa J. Green. Ed. Ashley Jenkins Publishers. London. UK. 2002.

DOCUMENTACIÓN ANEXA

Este último punto lo he incluido, para poder insertar la documentación que debido a sus características no pueden estar dentro del propio soporte de papel de la tesis, o bien son aclaraciones relacionadas con la investigación que creo importante como complemento del estudio y para la consulta o apoyo del mismo, pero que no considero que deban estar presente en el propio texto de investigación.